

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ  
УЗБЕКИСТАН  
НАМАНГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ  
РАБОТА**

**Абдурахманова Феруза Рустамжон қизи**

**НА ТЕМУ: «Поэзия И.Бродского в историко-  
литературном контексте»**

**Наманган – 2016**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение.....	3 - 10
 <b>Глава 1. Историко-литературная ситуация и творчество Бродского</b>	
1.1. Историко-литературный контекст .....	11 - 15
1.2. Бродский в литературном контексте 50-х — 60-х годов.....	15 - 18
1.3. Бродский в роли наследника Серебряного века.....	18 - 22
1.4. Принципы поэтики И.Бродского и эстетика постмодернизма...	22 - 26
1.5. «Автобиографический текст» Бродского.....	26 - 30
Выводы по 1 главе.....	30 - 31
 <b>Глава 2 . Поэтический мир И.Бродского</b>	
2.1. Тематический диапазон стихов И.Бродского.....	32 - 39
2.2. Природные и социальные реалии и их интерпретация в поэзии И. Бродского 1970-х - 80-х годов.....	39 - 52
2.3. Культура и метафизика в поэзии И. Бродского .....	53 - 57
2.4. Античные мотивы в лирике И. Бродского.....	58 - 69
Выводы по 2 главе.....	69- 70
 <b>Глава 3. Художественные особенности поэзии И.Бродского</b>	
3.1. Символика цвета и света в поэзии Бродского.....	71 - 76
3.2. Звуковые метафоры в стихотворениях Бродского.....	76 -78
3.3. Звуковые символы в стихотворениях Бродского.....	79 - 81
Выводы по 3 главе.....	81 - 82
 <b>Заключение.....</b>	 83 - 88
 <b>Список использованной литературы.....</b>	 89 - 92

## Введение

Духовность и просветительство всегда были самыми сильными отличительными чертами нашего народа на всем протяжении его многовековой истории. Именно в сочетании наших традиционных ценностей с ценностями современного демократического общества – залог нашего будущего процветания, залог интеграции нашего общества в мировое сообщество.

В книге Президента Республики Узбекистан Ислама Каримова «Узбекистан на пороге достижения независимости» [5] говорится о том, что мы являемся свидетелями бурного роста национального самосознания народа. В целом это, несомненно, позитивный процесс, однако он сопровождается и негативными проявлениями. И это мы тоже видим. Надо разобраться в причинах, факторах, которые вызывают деформации национального самосознания, наметить пути позитивного влияния на эти процессы, достичь гармонии национального и интернационального.

Нам надо задействовать механизм формирования сознания людей на основе истории, народных традиций, обычаев и обрядов. Не будем скрывать, что десятилетия мы потратили на то, чтобы под сомнительными лозунгами рубить корни, питающие духовную культуру. Последствия этого мы сейчас ощущаем. Возвращение к истокам культуры идет крайне болезненно, сопровождается обостренной реакцией.

Принципиальное значение имеют высказывания Главы нашего государства о том, что «возрождение духовных ценностей означает их адаптацию к ценностям современного мира и информационной цивилизации» [1,141] .

Нам ясно, что без освоения духовного наследия прошлого богатейшей истории Узбекистана, знания великих творений мировой художественной культуры невозможно представить себе нравственный облик современного человека.

Знаменательны слова Президента И.А.Каримова: «Мы должны научиться бережно относиться к тем культурным истокам, которые всегда давали возможность самым широким слоям населения приобщиться к лучшим образцам национальной классической и современной культуры. Не случайны значительные успехи в области музыкального, изобразительного, монументального и прикладного искусства Узбекистана, получившие широкое признание за рубежом. Широкая пропаганда и популяризация лучших образцов национальной и мировой культуры должны стать основой духовного воспитания подрастающего поколения современной нашей молодежи» [1,143-144] .

Поэтому немаловажное значение имеют иностранные инвестиции, которые понимаются нами как интеллектуальные инвестиции, связанные с разработкой конкретной проблематики в рамках нашего исследования.

**Актуальность исследования** определяется значимостью творчества Иосифа Бродского, лауреата Нобелевской премии 1987 года, внесшего значительный вклад в развитие русской литературы, а также тем, необходимо осмыслить ушедшую литературную эпоху - эпоху XX века с современных позиций. В лирике И.Бродского особенно отчетливо, драматично и своеобразно воплотился характерный для XX века процесс разобщения и нелегкого, непростого воссоединения трех ветвей русской литературы.

Иосиф Александрович Бродский (1940-1996) стал, можно сказать, знаковой фигурой XX столетия, эпохи «порубежья». Фигурой своеобразной, принадлежащей к двум культурам, русской и американской. Его стихи, эссе, критические статьи переведены на многие языки мира.

Творчество Иосифа Бродского - значительное явление литературы XX века. Оно отразило различные литературные искания: отношение к современной реальности и к метафизическим проявлениям бытия, времени и пространству; обусловленность картины мира культурными и

психологическими архетипами, национальными и общекультурными моделями мира, отношение к поэтической традиции; зависимость поэтического мира от языка и возможность смены языкового мышления. Сначала русский, а потом и английский языки были предметом его интереса, а после эмиграции английский становится языком его поэтического и прозаического творчества (Бродский называл себя «русским поэтом, англоязычным эссеистом и американским гражданином») [85, 206].

В середине шестидесятых годов прошлого века, наряду с волной интереса к поэзии, опирающейся преимущественно на прямое публицистическое вмешательство в жизнь, возникли новые «волны», новые поэтические поколения. Объектом художественного исследования стали те жизненные процессы, которые в прежние годы нередко не замечались или обходились. Усилилась тяга к философскому осмыслению мира, к осознанию новых граней «вечных тем», касающихся человеческого существования в мире. Всё это, в первую очередь относится и к поэзии И. Бродского.

Появление в литературе Иосифа Бродского следует отнести к 1960-м годам, времени «поэтического бума» в литературе, который был одним из естественных последствий «оттепели». Стали издаваться сборники Мартынова, Асеева, прежде запрещенных и непечатаемых Ахматовой, Пастернака, Цветаевой и Заболоцкого.

За ними приходят молодые поэты, которые рвутся в эту приоткрытую «оттепелью» свободу. Это и Евтушенко, и Вознесенский. 1960-е годы - это и появление авторской песни, родоначальниками которой явились, безусловно, Окуджава, Галич, Ким, Высоцкий. Именно в ней происходит рождение идеи протеста, в авторской песне закладывается особая «эзоповская» система знаков и символов, с помощью которой барды выступали против якобы открытой, но все еще закрытой для свободного слова системы. Авторские тексты не печатались, поэтому для достижения нужного понимания текста использовалось все - интонация, голос, своеобразная манера исполнения. В это время появляется и самиздат.

В Ленинграде оформляются такие, как круг Михаила Красильникова и «Ахматовские сироты», в последний как раз входили Евгений Рейн, Дмитрий Бобышев, Анатолий Найман и Иосиф Бродский.

Название же кружка появилось, вероятнее всего, со слов Бродского, который говорил: «Не было ощущения, что мы продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы. Мы, действительно, были если не пасынками, то в некотором роде сиротами». Однако сам Бродский, хотя и держался с ними рядом, все же отрицает сильное влияние как Ахматовой, так и друзей-поэтов на свое творчество. Он утверждает свой собственный путь, свою собственную, личностно-поэтическую традицию, не отказываясь от «отцовской», но по-своему преодолевая ее. Ведь изначально Бродский воспитывался, если иметь в виду отечественные корни, не только на литературе XIX века, но и на образцах русской поэзии XX века. И именно от них он чувствовал себя независимым, или точнее сказать, непричастным к ним, чувствуя себя в этом смысле «сиротой». Он не был преемником советской традиции, не столько по форме, сколько по содержанию.

К 1960 году И. Бродский уже был хорошо известен, и ценен среди литературной молодежи, составляющей новую неофициальную литературу, и среди честных литературных профессионалов старшего поколения. На Западе начинают с 1965 года выходить его книги: «Стихотворения и поэмы», затем «Остановка в пустыне». И. Бродский становится первой поэтической фигурой в неофициальной литературе. Каждое его новое произведение воспринимается как литературное событие, немедленно распространяется в устной передаче, самиздатовской перепечатке, передается в русские зарубежные издания. Помимо связанных с ним судьбой и сходной литературной позицией друзей, к его авторитетной личности тянется вся независимая молодая литература и искусство.

Поэзия Бродского лишена идеологической направленности. Официальная же поэтическая традиция не позволяла выйти на свет ничему, что не соответствовало общим канонам и установленным темам в поэзии. И

хотя весомым достижением «творческой поэтической молодежи» было расширение аудитории, все же многие чувствовали искусственность, фальшь в стихах о природе и лирических романсах. Единственным выходом в «настоящую» поэзию был самиздат, который был недоступен большинству.

И пытаясь преодолеть существующую традицию, Бродский сторонится существующих современных поэтов, изменяет обычные контексты, расширяет границы понимания. При этом он занимается своеобразным поэтическим «самовоспитанием».

Бродский изучает такие языки, как чешский, польский, и не только для того, чтобы переводить с них на русский, но большей частью и для того, чтобы знакомиться с образцами мировой литературы, потому что в России не издавали французскую, английскую и американскую поэзию и прозу, однако она была доступна в переводах на западных славянских языках. Накапливая разносторонний опыт как сочинителя, так и переводчика, поэт выводит новое определение поэзии, находит новые пути в создании стихотворений.

Бродский является новатором стиха, не только в тематике, но и в ритме, в метафорах, в эпитетах, он отказывается от разделения языка прозы и поэзии. Он может себе позволить соединять прозаические части текста с отточенной классицистической поэзией в одном стихотворении.

#### **Изученность темы исследования.**

Поэзия Бродского долгое время была предметом споров и разноречивых и резко осудительных оценок. Но и сегодня, конечно же, он не разгадан до конца, при чтении Бродского возникают те или иные трудные проблемы.

Сегодняшний день вносит объективные коррективы в оценку наследия И.Бродского. И те работы, в которых содержится бережное прочтение его творчества, заслуживают особого внимания. Это исследования таких литературоведов как Л.Лосев [38], Л.А.Колобаева [34], П.Вайль [16], Крепс М [35], И.Ильин [ 27]. Семенов В. [43].

Исследователи творчества И. Бродского, обращаясь ко всему корпусу текстов, выявляют устойчивость мироотношения поэта, и сам Бродский не признавал кардинальных изменений своего сознания, в интервью отвечал: «Эволюция незначительна». В монографиях и статьях критиков и литературоведов обозначены основные аспекты мировоззрения и основные черты поэтического мира Бродского, основные мотивы произведений этого автора, но и многое ещё не изучено. **Выбор** творчества И. Бродского обусловлен, с одной стороны, неординарностью самой личности поэта, а также малоизученностью темы.

### **Цель и задачи исследования.**

**Цель работы** - выявить художественное своеобразие поэзии Иосифа Бродского.

В соответствии с поставленной целью выделяются следующие **задачи**:

- выявить своеобразие стихотворений И. Бродского.
- исследовать позицию лирического субъекта в художественном мире поэта;
- рассмотреть особенности отражения в поэзии И. Бродского природных и социальных реалий;
- изучить античные мотивы в лирике И. Бродского;
- определить символику цвета и света в поэзии Бродского;
- выявить звуковые метафоры и символы в стихотворениях Бродского.
- сделать ряд самостоятельных выводов по проблеме.

**Научная новизна исследования** состоит в том, что в квалификационном исследовании комплексно рассмотрен, а также собран и систематизирован материал по избранной проблеме, проанализированы произведения, сделаны самостоятельные выводы.

**Объектом исследования** является поэзия И.Бродского в историко-литературном контексте.

**Предметом исследования** являются тексты стихотворений И. Бродского, письма и интервью поэта, воспоминания современников. Основное внимание в работе уделено стихотворениям 1970-х - 90-х годов:

«1972 год», «Элегия», «Воротишься на родину...», «К Северному краю», «В деревне никто не сходит с ума...», «Новые стансы к Августе», «Эклога 5-я», «Римские элегии», «Сидя в тени», «Литовский дивертисмент», «Натюрморт», «Остров Прочида», «Прощайте, мадмуазель Вероника», «Жизнь в рассеянном свете», «В разгар холодной войны» и др.

**Методы исследования:** контекстный и сравнительно-сопоставительный.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что собран и систематизирован материал по избранной проблеме, проанализированы стихотворения, изучено творчество Иосифа Бродского с современных позиций.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы в курсе изучения «История русской литературы 20 века» и при чтении спецкурса по творчеству Бродского в вузах, академических лицеях и профессиональных колледжах.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Во введении определена актуальность исследования, предмет, задачи, цели, новизна и практическая значимость.

**В первой главе «Историко-литературная ситуация и творчество Бродского»** рассматриваются историко-литературный контекст, Бродский в роли наследника Серебряного века, принципы поэтики И.Бродского и эстетика постмодернизма, «Автобиографический текст».

**Во второй главе «Поэтический мир И.Бродского»** определяется тематический диапазон стихов И.Бродского, выявляются особенности отражения культуры и метафизики в поэзии И. Бродского, показано, как преломляются культурные реалии в лирике поэта, анализируются античные мотивы, категории времени и пространства как миромоделирующие.

**В третьей главе «Художественные особенности поэзии И.Бродского»** определяется значение символики цвета и света, звуковых метафор, звуковых символов в стихотворениях Бродского

В Заключении делаются выводы.

## **Глава 1. Историко-литературная ситуация и творчество Бродского**

### **1.1. Историко-литературный контекст**

На протяжении XX века русская литература не была единой. Русская литература в XX столетии существовала в виде трех ветвей: отечественной официальной, отечественной неофициальной (андеграундной) и литературой русского зарубежья (эмигрантской).

Принято считать, что русская эмиграция XX века прошла три основных этапа, которые именуются волнами. На временной отрезок, который включает в себя 1917 – 1922 гг., приходится первая волна. К ней же относятся те, кто покинул родину и в более поздний срок (но не позднее начала второй мировой войны), например Е. Замятин, уехавший за рубеж в 1931 г.

Эта волна наиболее богата литературными именами: И. Бунин, А. Куприн, И. Шмелев, Б. Зайцев, М. Цветаева, В. Ходасевич, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Д. Мережковский, И. Северянин, М. Алданов, М. Осоргин, А. Аверченко, А. Ремизов, А. Толстой, Е. Чириков, Вяч. Иванов, Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Тэффи, М. Арцыбашев, П. Боборыкин, В. Набоков, Г. Газданов и др. А как воспринимать положение М. Горького, почти целиком прошедшего 1920-е гг. вдали от советской России? В результате массового отъезда литераторов за рубеж отечественная проза оказалась практически обезглавленной. Поэзия же, понеся серьезные потери, сумела сохранить лучшие силы: А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, Н. Гумилев – звезды первой величины – остались на родине. И этот список можно еще продолжать: А. Белый, М. Волошин, М. Кузмин, М. Зенкевич, В. Нарбут, С. Городецкий, Н. Клюев, А. Мариенгоф и др.

Следующая волна эмиграции относится к периоду второй мировой войны. Литераторы в России к этому времени находились под жестким государственным контролем: неудобные властям были репрессированы, что

исключало причину их массового исхода. Поэтому невелико число и не слишком значителен масштаб дарований писателей, покинувших страну в 1940-е гг. Лучшие из них – И. Елагин, Н. Нароков, Б. Филиппов и др.

Третья волна эмиграции возникла в конце 1960-х и завершилась в начале 1990-х гг. Идейными течениями, пред шествовавшими ей, были «шестидесятничество» и диссидентство. «Шестидесятники» (среди них – литераторы А. Твардовский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Окуджава, В. Высоцкий, Ф. Искандер, А. Битов и др.) осуждали антидемократические акции властей, не отказываясь вместе с тем от сотрудничества с ними, критиковали Сталина и созданный им тоталитарный режим и т. п.

Диссиденты же вообще при любом удобном случае выражали несогласие с образом действий руководства. В годы брежневского правления, особенно после ввода войск в Чехословакию в 1968 г., диссидентство превратилось в общественное движение, главным легальным методом была правозащитная деятельность. Его духовными вождями были А. Сахаров и А. Солженицын. Из писателей-диссидентов можно назвать В. Максимова, А. Гладилина, Г. Владимова, А. Синявского, А. Зиновьева и др.

В 1960 – 1980-е гг. у диссидентов было три основных пути: за решетку, в психиатрическую лечебницу и в эмиграцию. Часто третий путь оказывался единственным спасительным, однако открывался он преимущественно для представителей гуманитарной интеллигенции, не располагавших секретными (по мнению властей) сведениями.

Не случайно уже в момент самого своего возникновения третья волна эмиграции была неоднородной: кто-то оказался в роли изгнанника, а кто-то уехал, используя конфликт с режимом для получения визы (а возможно, и для приобретения громкого имени на Западе) – без конфликта отпускали крайне неохотно, и кому-то приходилось становиться диссидентом поневоле.

По прибытии в страну проживания многие русские литераторы находили работу на западных радиостанциях, в издательствах, газетах и

журналах, преподавали в университетах. Литературным же творчеством приходилось заниматься в свободное от основной службы время. Поэты третьей волны эмиграции публиковали свои произведения в журналах «Континент», «Грани», «Новый журнал» и др., альманахе «Стрелец», издательствах «Ардис», «ИМКА-пресс», «Посев», «Третья волна» и др. На родине до второй половины 1980-х гг. их стихотворения не выходили.

Опыт XX века свидетельствует, что состояние эмиграции, в котором оказался творец, более пагубно для поэтов, нежели для прозаиков.

Учтем также, что русская поэзия – тонкая, легко ранимая, быстро образуемая, а поэтому легко разрушаемая эмоционально-языковая ткань. Зарубежье для нее – разреженное эмоциональное пространство и языковой вакуум. Возможно, эту угрозу своему творчеству предчувствовали те поэты «серебряного века», которые, подобно Анне Ахматовой, отказались от «прекрасного далека» в пользу Отечества.

А что на «других берегах»? В эмиграции наивысшая выживаемость у русской музы надрыва, музы страдания, и не случайно среди поэтов зарубежья, уехавших в период первой волны, поэтического угасания избежали, пожалуй, лишь Марина Цветаева и Георгий Иванов...

В сходном положении оказались и поэты третьей эмигрантской волны. Лучший из них, Иосиф Бродский, именно на чужбине окончательно пришел к выводу, что эмоциональность – избыточное качество для русской поэзии и что настоящий поэт автономен и самодостаточен: ему не нужны ни насыщенная языковая среда, ни привычное с детства языковое окружение. Хорошо было говорить виртуозу Бродскому, ткавшему целые книги из собственного внутреннего мира, но следует признать, что его художественный опыт во многом уникален.

Анализ поэзии русского зарубежья третьей волны эмиграции позволяет сделать определенные выводы, которые касаются специфики художественного творчества в изменившихся условиях.

Во-первых, нахождение в новой языковой среде и отрыв от привычного языкового окружения накладывают существенный отпечаток на отношение поэтов к слову и поэтической речи. Как правило, их стихи академичны по стилю, строги по форме, однако обладают невысоким (относительно русской поэтической традиции) эмоциональным потенциалом. Основные эмоциональные комплексы, выраженные в поэзии русского зарубежья третьей волны эмиграции, – ностальгия, ненависть к режиму и ирония. Небогато и безотраднo. Но, очевидно, чужбина есть чужбина, и небоскребы вдохновляют выходца из России иначе, чем лирический равнинный пейзаж.

Для поэта живой русский язык и язык русской эмиграции колоссально различаются. Поэты зарубежья пользуются как бы застывшими словесными конструкциями, им приходится изобретать не привычные для коренных носителей русского языка словосочетания (Дмитрий Бобышев, Бахыт Кенжеев, Алексей Цветков), а также обращаться к лексическим пластам, находящимся на периферии словарного запаса бывших соотечественников (Юрий Кублановский), активно использовать стилистически сниженную (включая ненормативную) лексику (Иосиф Бродский, Лев Лосев и др.), для того чтобы если не оживить, то хотя бы обновить звучание поэтического текста.

Во-вторых, центральное место в творчестве поэтов русского зарубежья занимает тема России. Это вполне понятно, если учесть, что большинство из них уехали за рубеж в зрелом возрасте и самые яркие смысложизнеобразующие впечатления пережили на первой родине. Тема России подается поэтами-эмигрантами третьей волны в различной эмоциональной модальности: от иронической отстраненности (Иосиф Бродский, Лев Лосев, Алексей Цветков) до ностальгического надрыва (Бахыт Кенжеев, Наум Коржавин) и ощущения духовной слитности с покинутой страной (Юрий Кублановский).

В-третьих, художественные системы, представленные в эмигрантской поэзии конца XX столетия, разнообразны и, в согласии с эстетическими

установками русской литературы бронзового века, редко бывают выражены в чистом виде. Сложившаяся здесь ситуация может быть охарактеризована как паритетное сосуществование реализма, модернизма и постмодернизма, причем нередко в творчестве ряда авторов наличествуют сразу несколько художественных систем, поэтому отнесение, скажем, Юрия Кублановского только к модернизму или Иосифа Бродского только к постмодернизму было бы некорректным. Кстати, смесь указанных художественных систем характерна и для постсоветской литературы. Сбросив, наконец, иго идеологического давления и избавившись от засилья цензуры, русская литература по многим параметрам обрела единство.

## **1.2. Бродский в литературном контексте 50-х — 60-х годов.**

Литературный быт неофициальной молодежной поэтической культуры 50-х — 60-х годов XX века можно рассматривать в связи с системой жанров поведения, разных амплуа. В эпоху «оттепели» появляется новый стереотип поведения, характеризующий прогрессивного молодого человека в рамках изменившейся культурной ситуации.

Важным свойством молодежной культуры периода «оттепели» была ее осознанная двойственность. Эта культура имела как официальную сторону — поэты Вознесенский и Евтушенко, освоение космоса, пересмотр истории, зарождение студенческих стройотрядов, так и неофициальную — так называемый «андеграунд». Последний включал в себя самые разные явления — традиционные и нетрадиционные религии, литературу, находящуюся под запретом, подпольную коммерцию прежде всего как способ обмена информацией, культурно маркированные алкоголизм и даже наркоманию (Роальд Мандельштам) и т. п. Литература, в частности, поэзия, в обеих частях этой субкультуры занимала достаточно высокое место. Писание стихов представлялось одним из признаков определенного «жизненного

жанра» наряду, например, с демонстративным поглощением тюрки в здании Ленинградского государственного университета<sup>3</sup>.

В соответствии с темой этой работы нас будет интересовать, прежде всего, литературная составляющая этой культуры. А в связи с тем, что после публикации стихов Рейна, Наймана и Бродского в «Синтаксисе» в 1960-м году доступ в официальную литературу для них был закрыт, особое внимание мы уделим так называемому «литературному андеграунду».

Естественным было стремление молодых людей каким-то образом маркировать свою принадлежность к этой культуре. Это приводило к созданию целой системы поведенческих знаков, сигналов на самых разных уровнях бытового поведения — от одежды до сложных жестов наподобие поездки в геологическую экспедицию или занятия подпольной коммерцией.

Можно описать тематический комплекс, актуальный для неофициальной литературы. Использование той или иной темы соответствующим образом маркирует текст и автора по принадлежности к ней. Список тем, входящих в такой комплекс, может быть обширным (среди табу, нарушаемых ранней лирикой Бродского, следует назвать еврейскую тему, тему страданий и смерти, тему одиночества и введение в лирику философских тем, традиционно относившихся критикой к разряду «идеалистических»).

Не всегда автора интересовал сам предмет — упомянуть тему зачастую было гораздо важнее, чем раскрыть ее. Введение тех или иных тем, мотивов и образов становилось знаком, отличающим «своих», нежели выражением оригинальных мыслей.

В качестве иллюстрации остановимся на первом пункте кривулинской классификации. В Ленинграде в 1964-м г. возникает клуб Рылеева, с появлением которого актуализируется понятие «подпольная литература» (в противовес литературному «андеграунду»). Клуб Рылеева стоял у истоков правозащитного движения, к которому, по справедливому замечанию С. Савицкого, неофициальная литература не имеет прямого отношения<sup>6</sup>.

Другими словами, критика существующего политического режима в художественном тексте начала 60-х гг. не означала оппозиционности его автора.

Все это позволяет нам рассматривать культурное «подполье» как одну из весьма многочисленных стратегий поведения. Из отдельных высказываний Бродского, сделанных, кстати, достаточно поздно, видно, что он отчетливо отделяет себя от диссидентского движения, хотя в некоторых своих текстах (напр., в «Речи о пролитом молоке») может использовать их поведенческие сигналы, реализуя амплуа «подпольного поэта».

Для неофициальной поэзии, по замечанию Кривулина, кроме всего прочего характерно обращение к «формалистической» эстетике, подвергнутой уничтожающей критике в директивных документах и многочисленных официозных изданиях советской эпохи (особенно — в конце 40-х гг.)

«Формалистическая эстетика» — явление сложное. На любом уровне текста могут присутствовать сигналы, указывающие на значимость для поэта выбранной им художественной формы. Приверженцем официозной культуры эти сигналы прочитываются как «идеологически чуждые» формальные эксперименты. «Лесенка» Белого/Маяковского, неклассическая метрика, верлибр, графопоэзия, нарушение графических традиций стиха — от несоблюдения правила большой буквы в начале стиха до асинтаксизма, минимализм, растягивание стиха и прочие приемы вплоть до зауми — все это, несмотря на разное происхождение, рассматривалось как часть единой системы. Причем, такое неразличение было характерно не только для официозных критиков, но и для «адептов» этой «эстетики».

Как и в случае с тематикой, для многих современников Бродского (впрочем, как и для него самого) большинство формальных экспериментов были неорганичными, и часто в более зрелом возрасте поэты от них отказывались. Эти опыты были лишь атрибутами амплуа «неофициального поэта», необходимыми для построения ими своего «автобиографического текста».

Для нас наиболее интересны поэтические сигналы, возникающие в точке пересечения тематической неординарности и «формального» эксперимента. Их выявление представляется наиболее сложным по нескольким причинам. Если общую тематику стихотворения можно понять даже в случае затемненности его содержания, а «внешняя оболочка» стихотворения (метрика, строфика, графическая реализация) распознается легче всего, то сигналы на других уровнях текста чаще всего скрыты для читателя. Именно такие сигналы заставляют некоторых читателей чувствовать «чуждость» той или иной поэтики, и в то же время ставят в тупик исследователей, пытающихся выделить основные признаки «андеграундной» поэтики.

Наша позиция заключается в убеждении, что до ссылки в Норенскую Бродский представлял себе строительство собственной поэтической биографии в виде неотъемлемой составляющей молодежной культуры литературного «андеграунда» 50-х — 60-х годов. В ссылке эта поведенческая установка у него поменялась.

### **I.3. Бродский в роли наследника Серебряного века**

Тяга поэтического процесса к социализации была также отголоском эпохи модернизма, подъем интереса к которому характеризует литературную жизнь конца 50-х — 60-х гг. Для творческой молодежи этого времени актуализируется не столько собственно сама поэтика модернизма, сколько его мифология, связанная с литературным бытом, кружками, салонами и т. д. Вот как тот же В. Кривулин описывает открытие «Кафе поэтов» в 1962 г.

В это же время в Ленинграде открывается «Кафе поэтов». Либерально настроенные комсомольские боссы не хотели оставаться в стороне от московской оттепели, но для консервативного Питера уличные чтения стихов — это уже слишком, тем более что местная культура литературных кафе восходила к знаменитым «Бродячей собаке», «Привалу комедиантов» и «Квисисане». Атмосфера в «Кафе поэтов» на Полтавской раз в неделю, по

субботам, как бы реанимировала в допустимых дозах вольный воздух серебряного века.

Особенную актуальность эта мифология получила для Бродского, который в 1961 г. знакомится с Ахматовой. Тем самым у Бродского появилась возможность узнать о литературном быте эпохи модернизма, что называется, из первых уст.

В связи с этим знакомством мы должны осветить еще один момент. Ахматова как живой наследник эпохи модернизма создавала для поэтов, окружавших ее в последние годы жизни, такую атмосферу, в которой им также приходилось волей-неволей вписывать себя в модернистскую поведенческую парадигму. Не случайны ее замечания, например, насчет десяти поэтов, «не уступающих поэтам серебряного века». Применительно к Бродскому вспоминается фраза Ахматовой и Н. Мандельштам «Боже, как похож на Осипа!», подразумевавшая и внешнее сходство, и совпадение имен двух поэтов. Соотнося себя с модернистской литературной традицией, молодой поэт начинал соответствующим образом выстраивать и свое поведение.

Именно это заставляет нас видеть в текстах Бродского, ориентированных на модернистскую поэтику, не только совокупность реминисценций, но и определенный поэтический жест. Бродский пишет стихотворения, обращенные к Ахматовой и посвященные ей, оба поэта заимствуют друг у друга строчки для эпиграфов к своим стихам. Эту своеобразную литературную игру Бродский явно уже рассматривает, прежде всего, как продолжение литературного процесса начала века, а себя — как наследника поэтического движения эпохи модернизма. Это представление о себе как преемнике литературных традиций Серебряного века отразилось в стихотворении 1972 г. «Сретенье».

Таким образом, внушенная Ахматовой Бродскому мысль о том, что он является преемником традиций Серебряного века заставляет поэта проецировать собственную литературную стратегию на поэтическое

поведение писателей начала XX в. Обнаруживая близость этих литературных ситуаций, Бродский придумывает для себя некоторые закономерности в литературном процессе вообще. По его представлениям, существует инвариантная иерархическая схема распределения ролей в любой литературной ситуации, которая повторяется в периоды поэтического расцвета, будь то пушкинская эпоха, Серебряный век или 50-е — 60-е гг. двадцатого столетия.

Сам поэт говорит об этом в беседе с С.Волковым. Здесь, однако, следует учитывать тот факт, что закономерности, которые Бродский ретроспективно описывает — довольно поздние и во многом выстроены задним числом. Однако мы склонны считать, что сам принцип описания этих закономерностей был актуален для поэта уже в начале 60-х годов. На наш взгляд, именно общение поэта с Ахматовой стали толчком для формирования у него этих представлений. Не случайно в беседе с С. Волковым поэт говорит об этом именно в контексте воспоминаний о своих встречах с Ахматовой:

«Мне вот что пришло не так давно в голову, в связи со стихами Лосева, которые я прочитал. Действительно, в свое время в Ленинграде возникла группа, по многим признакам похожая на пушкинскую «плеяду». То есть примерно то же число лиц, есть признанный глава, признанный ленивец, признанный остроумец. Каждый из нас повторял какую-то роль. Рейн был Пушкиным. Дельвигом, я думаю, скорее всего был Бобышев. Найман с его редким остроумием, был Вяземским. Я, со своей меланхолией, видимо играл роль Баратынского. Эту параллель не надо особенно затягивать, как и вообще любую параллель. Но удобства ради ею можно время от времени пользоваться» [15].

По представлению Бродского эта иерархия выглядит следующим образом: существует «первый поэт» (Пушкин в XIX в. и Рейн в середине XX в.), а вокруг них формируется поэтическая группа, где каждый поэт играет свою роль: «остроумец» Вяземский — Найман, «патетический поэт» Дельвиг

— Бобышев. Кроме того, есть роль «лучшего, но непризнанного поэта». В XIX в. это Баратынский а в современности — сам Бродский.

Подобная иерархия характеризует, по мысли поэта и литературную ситуацию Серебряного века:

«Вообще с Петербургом происходит нечто странное. На мистику это не тянет, но очень уж к ней близко. Потому что в начале столетия ситуация там была довольно схожая: опять-таки возникла какая-то группа. Конечно, это было немного более разбросано по времени. Но все-таки: Блок, Мандельштам... Тут, правда, не знаешь, кто из них имеет больше прав на пушкинскую роль. Мандельштам, в общем-то, не был вождем. Скорее эта роль принадлежала Гумилеву с его «Цехом поэтов». Они себя называли «Цехом поэтов»! Мы, надо нам отдать должное, до таких высот не поднимались» [15].

В начале XX в. место «лучшего, но непризнанного поэта» принадлежит Мандельштаму. «Пушкинскую» же роль он явно приписывает Блоку, несмотря на то, что в вышеприведенном отрывке он дает ложное указание на Гумилева. Это становится понятным из следующих слов Бродского:

В Мандельштаме «баратынская» струя. Он, как и Баратынский, поэт чрезвычайно функциональный. Скажем, у Пушкина были собственные «пушкинские» клише. Например, «на диком берегу». <...> «Дикий берег пришел из французской поэзии: это «риваж» и «соваж», стандартные рифмы. Или, скажем, проходная рифма Пушкина «радость — младость». Она встречается и у Баратынского. Но у Баратынского, когда речь идет о радости, то это вполне конкретное эмоциональное переживание, младость у него — вполне определенный возрастной период. В то время как у Пушкина эта рифма просто играет роль мазка в картине. Баратынский — поэт более экономный; он и писал меньше. И потому что писал меньше — больше внимания уделял тому, что на бумаге. Как и Мандельштам» [15].

В итоге Бродский придумывает для себя амплу «лучшего, но непризнанного поэта», которое диктует ему определенную стратегию поведения.

Так у Бродского появляется некоторая противоречивость в самоопределении своей литературной позиции. С одной стороны — он «современный андеграундный поэт», входящий в актуальную молодежную культуру. С другой — он благословенный Ахматовой продолжатель модернистских поэтических традиций.

#### **1.4. Принципы поэтики И.Бродского и эстетика постмодернизма.**

Постмодернизм, как было сказано выше, формировался под влиянием предыдущего течения, модерна, переосмысливая и дополняя его. Исследователь Колобаева Л.А. говорит о возможности рассмотрения поэзии И.Бродского и Серебряного века русской литературы как неких конца и начала 20 века. «В них, этих концах и началах, по размышлению, открывается определенное и на первый взгляд удивительное, упрямое и драматическое единство литературы 20 столетия» [34]. Сам Иосиф Александрович считал себя и поэтов своего круга (Е.Рейна, А.Наймана и др.) преемниками русского Серебряного века. Это неслучайно, поскольку и начало, и конец 20 века можно назвать эпохой «порубежья», менялся мир вокруг людей, менялись люди, менялась литература.

Литература модерна, а за ней и постмодернизма, явила качественно новую концепцию искусства, отличную от классической русской литературы. Это связано с новым утвердившемся пониманием мира, с изменившимися представлениями о человеке и всем человечестве, человечестве «на роковом рубеже» (А.Белый). И.Бродский говорит о «катастрофизме» умонастроений — рушатся общественные устои, идеалы, пересматривается система ценностей (Вспомним его эссе «Катастрофы в воздухе»). В связи с катаклизмами 20 века, мировыми войнами, научно-технической революцией,

информационным взрывом, со всевозрастающей ролью «машины» в человеческом мире утрачивается вера во всемогущество человека, неограниченные возможности его разума и величие сердца.

Т.Адорно характеризует постмодернизм как культуру, снижающую дееспособность человека. Гуманизм, утвердившийся еще в эпоху Возрождения, теряет свое значение. Еще в начале 20 века А.Блок писал, что «в мире звучит колокол антигуманизма» [20]. В философии все это выльется в рассуждения Ортеги-и-Гассета о дегуманизации искусства: «Далекий оттого, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее».

Новое искусство вытесняет человека из своей среды, «человеческое содержание произведения становится настолько скудным, что делается почти незаметным». И.Бродский же видел свою эпоху так: «...Думаю, что наступающая эпоха, обновляющийся мир будет менее духовным, более релятивистским, более безразличным, я бы сказал менее человеческим».

В 1971 году Иосиф Александрович напишет стихотворение «Натюрморт», в котором сделает столь непривычное для русской литературы признание: «Я не люблю людей». Но если рассматривать произведение в контексте других стихотворений этого периода, то можно сделать вывод о том, что это нечто более сложное, чем просто откровение мизантропа. За словами поэта о нелюбви к людям стоит сложный комплекс переживаний и дум, основанный на том, что частная личность поэту дороже всего человечества, спасение – не в массе, а в независимой личности.

Характерным для Бродского, как для представителя своей эпохи, является трагедийное восприятие мира. Идея бытия Бога не кажется уже такой уж незыблемой. Широкое распространение получают идеи Ницше с его «Бог умер». Но если Бога нет, то нет и инобытия, есть одно только небытие (Хотя нельзя сказать однозначно об отношении поэта к Богу. Этот вопрос требует детального рассмотрения). Отсюда идет обостренное

ощущение краткости, скоротечности жизни, осознание собственной смертности: «Они умрут. Все. Я тоже умру. Это бесплодный труд. Как писать на ветру» (И.Бродский). Жизнь отдельного человека коротка и отмерена, и он от невозможности продлить ее во времени, делает попытки раздвинуть ее в пространстве, раздвинуть рамки бытия за счет сознания, памяти, обращению к истории, другому времени.

Вообще сама тема времени, вернее, метафизика времени, по вполне обоснованному признанию критики, является центральной в творчестве Бродского. Поэт будто ведет ежесекундный счет времени, отражая его в вещах и предметных символах (вспомним цикл «Посвящается стулу» (1987), стихотворения «Примечания папоротника»(1989), «Я не то, что схожу с ума..» (1976) и т.д.). Во многих стихах Бродского композиция стихотворения выстраивается в виде некой невидимой оси-времени, на которую нанизывается «посекундно» вещный мир лирического субъекта. К примеру, в стихотворении «Осенний вечер в скромном городке»:

...а Время

Взирает с неким холодом в кости

На циферблат колониальной лавки,

В чьих недрах все, что мог произвести

Наш мир: от телескопа до булавки.

Здесь Время как бы очерчивает собой картину провинциального городка, являясь при этом чем-то надчеловеческим, внушающим страх. Природа времени у Бродского имеет хищную, неизбежную, смертоносную сущность: «Время создано смертью...» («Конец прекрасной эпохи» (1969)). Как отмечает Колобаева, «за этой афористической формулой – время личное, субъективное, воспринятое человеком. Чем острее воспринимается жизнь, тем с большей остротой чувствуется смерть».

Еще одной немаловажной особенностью поэтики Бродского становится мотив «тавтологичности» жизни (лично я бы связала это с детством и молодостью поэта, проведенными в Ленинграде, где жизненной

альтернативностью и не пахло. Очень ярко иллюстрирует монотонность жизни, бытовавшая в то время шутка (шутка ли?): «Дом-работа-санаторий, дом-работа-крематорий»). Повторяемость звучит, к примеру, в «Двадцати сонетах Марии Стюарт» (1974):

Сегодня, превращаясь во вчера,  
Себя не утруждает переменой...

И.Бродский говорил, что «история не стоит», полагая, что человек не меняется в истории, при видимой перемене эпох, с «переменной империй». Эту мысль поэт ярко проиллюстрировал в пьесе «Мрамор» в одном из диалогов Туллия с Публием, где показал, какую роль играет в жизни человека «клише».

В свое время А.Солженицын написал эссе о поэтическом творчестве И.Бродского: «Беззащитен оказался Бродский против издерганности нашего века: повторил ее и приумножил, вместо того, чтобы преодолеть, утишить. (А ведь до какой бы хаотичности ни усложнялся нынешний мир – человеческое создание все равно имеет возможность сохраниться хоть на один порядок да выше)». Мыслям Солженицына вторит ряд исследователей, полагавших, что своей поэзией Бродский «космос превращает в хаос». Такое видение мира можно опять же связать со временем, в которое творил поэт, а прежде всего с децентрализованностью мира, отсутствием доминанты в различных сферах жизни (будь то экономика, политика, социология и др.). В мире нет гармонии и, кажется, сам человек в ней больше не нуждается. Это же самое отражает искусство (вспомним авангард с его «разрушением» формы) и литература, в частности. Если говорить о Бродском, то даже в самом расположении стихов, не хронологически выстроенном, видится подтверждение этого тезиса. В том же эссе, посвященном творчеству Иосифа Александровича, Солженицын делает акцент на расположении стихов сборнике: «В каком порядке стихи расположены? Не строго хронологически, этому порядку Бродский не вверяется. Значит, он нашёл какую-то иную внутреннюю органическую связь, ход развития? Тоже нет, ибо, видим: от

сборника к сборнику последовательность стихов меняется. Стало быть, она так и не найдена». А раз не найдена, стало быть нет там гармонии и космоса. И нужна ли она, эта гармония?

### **1.5. «Автобиографический текст» Бродского**

Далее предметом рассмотрения будет не стратегия поэтического поведения, а способы воплощения биографических фактов в лирике. При этом биографические «факты» являются здесь материалом для построения структуры особого типа, захватывающей разные сферы деятельности (собственно художественные тексты, синхронные и ретроспективные непозитические автометаописания). Эту структуру мы условно называем «автобиографическим текстом».

Реальные события можно рассматривать здесь как строительный материал (подобно тому, как естественный язык является строительным материалом для художественных текстов). Это односторонняя аналогия. Причиной тому служит различие между естественным языком и жизнью поэта, рассматриваемой как материал для построения «автобиографического текста». Различие это заключается в способности «автобиографического текста» «порождать» жизненные факты: обуславливать те или иные поступки автора и выбор им тех или иных стратегий поведения. Такой обратной связи не наблюдается у художественного языка по отношению к языку естественному.

Ссылка в Норенское имела особое значение для создания «автобиографического текста» Бродского. Нам представляется, что в описываемый период происходит кардинальный перелом в выстраивании поэтом стратегии своего поэтического поведения. Как нам кажется, до ссылки эта стратегия еще отчетливо не оформилась для поэта. Ранний Бродский как бы колеблется между двумя полюсами (назовем их полюсами «чужого слова» и «авторской идентичности»), что и определяет его позицию в то или иное время. Это проявляется в его текстах до 1964 г.

С одной стороны, он пытается продемонстрировать свою причастность к разным поэтическим традициям. Отсюда — определенное количество ранних подражательных текстов (то, что сам поэт позднее называл «киндергартеном»), в которых для самовыражения используются чужие поэтические манеры. По словам Е. Рейна, Бродский проходит через бесконечный ряд этапов, всех пережевывая и выходя вперед. Он пропускает через себя бесконечное число влияний, расшелушивает поэтов, как семечки, и продвигается дальше.

Изучению проблемы влияний разных традиций на раннего Бродского (1958–1965 гг.) уделяет внимание в своей работе В. Куллэ [40]. Перечисляя авторов, чьи творческие манеры наиболее повлияли на Бродского в 1957–1960 гг., Куллэ называет: Ф. Г. Лорку («Критерии», «Определение поэзии»), К. Рицоса («Камни на земле»), Н. Хикмета («Стихи об испанце Мигуэле Сервете, еретике, сожженном кальвинистами», «Книга»), М. Цветаеву («Стихи под эпитафией»). Кроме того, Куллэ выделяет стихи «условно-маяковской» ориентации («Гладиаторы», «Художник»). С ростом поэтической самостоятельности Бродский начинает, согласно Куллэ, избавляться от подражательности, но она, тем не менее, остается.

Стратегия поведения в данном случае заключается в том, что поэт позиционирует себя как «один из». Тем самым поэт отрицает свою индивидуальность, а проблема поэтического поведения вообще снимается. Обозначим эту стратегию как полюс чужого слова.

С другой стороны, Бродский стремится построить оригинальный «автобиографический текст». Этот полюс мы обозначим как полюс авторской идентичности. Стремление к индивидуальности у Бродского основывается на убеждении в неразрывной связи и взаимовлиянии жизни и творчества писателя. Реализация автобиографизма заставляет поэта выработать систему знаков на уровне поэтики текста, которые отсылали бы читателя к внетекстовой реальности, связанной с личностью самого Бродского.

В связи с тем, что ранний Бродский пытается создавать свою литературную биографию, он выбирает для себя некоторые модели поведения в будущем. Поэтому многие тексты носят отпечаток программности, являясь своеобразным набором правил «как себя вести поэту».

В 1962 г. начинается и отчетливо проявляется к 1964 г. другая стратегия поведения Бродского — ретроспективная. Каждое стихотворение рассматривается как последнее. Следовательно, с точки зрения поэтики поведения, стихотворения становятся не элементами строения поведенческого текста, а обозначением верхней его границы и одновременно кодом, ключом к интерпретации всей уже сложившейся биографии.

Именно это изменение поведенческой стратегии натолкнуло В. Куллэ на мысль связать эволюцию поэтики Бродского [40] с концепцией Ю. М. Лотмана о самоописании самосознании культуры [41]. Эту разницу в самоопределении поэта заметил также Лев Лосев, который, опираясь на два его цикла — «Песни счастливой зимы» и «Часть речи», выделяет у Бродского два основных периода творчества, а также пытается выделить у поэта субстрат чистой лирики, максимальное приближение к которому он находит в поименованных циклах [39].

Переходя от программности к ретроспективности, Бродский тем самым осуществляет отход от полюса «чужого слова». Он больше не стремится позиционировать себя как «одного из», а пытается представить свою автобиографию как уникальный текст.

В результате, когда речь заходит о реальных текстах, в каждом из которых а priori ощущается действие обоих полюсов, мы наблюдаем интересное взаимодействие «чужого слова» и собственных поэтических интенций, столь активно изучаемое нынче исследователями творчества поэта. В итоге мы получаем сложный текст, где, с одной стороны, поэту приходится ссылаться на чье-то авторитетное слово, а с другой — утверждать свою самостоятельность.

В Норенской меняется угол зрения поэта на полюс «авторской идентичности». По представлению Бродского, биография уже построена. Каждый последующий текст является не реализацией программы поведения, а составляющей частью «автобиографического текста». Это сближает стихотворения с традицией элегии. Такая обращенность в прошлое становится основой для создания автомифов, что роднит стихотворения интересующего нас периода также с мемуарами.

Таким образом, в Норенской у Бродского меняется представление о полюсе «авторской идентичности». В связи с этим трансформируется также представление о полюсе «чужого слова». Этот полюс становится более условным, граница между своим и чужим словом размывается.

В связи с этим для нас актуализируется проблема выделения элементов «автобиографического текста» в ранних стихотворениях Бродского. Поскольку, с точки зрения поэта, его биография завершилась, он может использовать чужие поэтические средства для описания собственной биографии. В ссылке Бродский начинает осознавать себя состоявшимся поэтом, поэтом «с биографией», что позволяет ему не бояться подражательности в своих стихах. Только при таком взгляде Бродский мог написать, например, «На объективность. Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром».

Кроме того, в Норенской переосмысление Бродским системы поэтических жанров. Например, пейзажная лирика сближается с философской и приобретает автобиографический характер. Взаимопроникновение жанров элегии, баллады, послания, трансформация твердых форм — все это результат неразличения своего и «чужого слова». Бродский может реализовывать отсылки (истинные или ложные) к чужому тексту также и на жанровом уровне, в результате чего порой возникает достаточно сложная интертекстуальная игра.

Надо сказать, что эти изменения в представлениях Бродского дополнялись изменением его статуса в тогдашней поэтической ситуации и

повышением интереса к его судьбе со стороны не только собратьев по цеху, но и широкой читательской аудитории. В этом смысле оправданы слова Ахматовой, сказанные в адрес Бродского: «Какую биографию творят нашему рыжему! Как будто он нарочно кого-то нанял».

В связи с «автобиографическим текстом» Бродского для нас также будут важны понятия маски и амплуа, которые мы считаем нужным разделить.

Маской мы будем называть определенное лицо (историческое или мифологическое), от чьего лица Бродский в данный момент говорит.

Амплуа мы будем называть устойчивую модель поэтического поведения.

Маска и амплуа — взаимосвязанные феномены. Допустим, если поэт говорит от лица Овидия, он одновременно выступает в амплуа «опального поэта».

Выбор Бродским разных амплуа позволял типологически связать окружавший поэта литературный быт с поэтической традицией. В случае Бродского интересно то, что в Норенской, отказываясь от одних амплуа, он одновременно отказывается от строительства литературной биографии. Другие амплуа он приписывает себе задним числом, для того чтобы его «автобиографический текст» приобрел законченность.

### **Выводы по первой главе**

И.Бродский говорил, что «история не стоит», полагая, что человек не меняется в истории, при видимой перемене эпох, с «переменной империй». Эту мысль поэт ярко проиллюстрировал в пьесе «Мрамор» в одном из диалогов Туллия с Публием, где показал, какую роль играет в жизни человека «клише».

Биографические «факты» являются здесь материалом для построения структуры особого типа, захватывающей разные сферы деятельности (собственно художественные тексты, синхронные и ретроспективные непоэтические автометаописания).

Бродский стремится построить оригинальный «автобиографический текст». Этот полюс мы обозначим как полюс авторской идентичности. Стремление к индивидуальности у Бродского основывается на убеждении в неразрывной связи и взаимовлиянии жизни и творчества писателя. Реализация автобиографизма заставляет поэта выработать систему знаков на уровне поэтики текста, которые отсылали бы читателя к внетекстовой реальности, связанной с личностью самого Бродского.

Для поэта живой русский язык и язык русской эмиграции колоссально различаются. Центральное место в творчестве поэтов русского зарубежья занимает тема России. Тема России подается поэтами-эмигрантами третьей волны в различной эмоциональной модальности: от иронической отстраненности (Иосиф Бродский, Лев Лосев, Алексей Цветков) до ностальгического надрыва (Бахыт Кенжеев, Наум Коржавин) и ощущения духовной слитности с покинутой страной (Юрий Кублановский).

Использование той или иной темы соответствующим образом маркирует текст и автора по принадлежности к ней. Список тем, входящих в такой комплекс, может быть обширным (среди табу, нарушаемых ранней лирикой Бродского, следует назвать еврейскую тему, тему страданий и смерти, тему одиночества и введение в лирику философских тем, традиционно относившихся критикой к разряду «идеалистических»). В творчестве Бродского мы находим парадоксальное соединение экспериментаторства и традиционности. Во многом его развитие шло наперекор основным тенденциям, действующим как в русской, так и в европейской поэзии.

## Глава 2 . Поэтический мир И.Бродского

### 2.1. Тематический диапазон стихов И.Бродского

Творчество Иосифа Бродского к моменту присуждения премии уже два десятилетия пользовалось широкой международной известностью. Он считался не только признанным лидером русскоязычных поэтов, но и одной из самых значительных фигур в современной мировой поэзии, его произведения переводились на все языки мира.

С его родным городом на Неве связаны его первые шаги в поэзии, раннее признание в литературных кругах. В самом начале 60-х годов А.А. Ахматова назвала Бродского своим литературным преемником, но он не склонен был признавать влияния ее поэзии на свое творчество. В дальнейшем именно с Бродским она связывала надежды на новый расцвет русской поэзии, сравнивая его по масштабу дарования с Мандельштамом. Большим авторитетом пользовался Бродский среди ленинградских поэтов среднего и особенно молодого поколения.

Тема Ленинграда занимает значительное место в раннем творчестве поэта ("Стансы", "Стансы городу", "Остановка в пустыне", и многие другие). Характерно начало стихотворения "Стансы":

Ни страны, ни погоста  
не хочу выбирать,  
на Васильевский остров  
я приду умирать.

Однако и в творчестве зрелых лет, и в произведениях, написанных в эмиграции, возникают образы, так или иначе связанные с Ленинградом; сами истоки своей поэзии Бродский возводит к ленинградской природе: Я родился и вырос в балтийских болотах, подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда все рифмы, отсюда тот блеклый голос, льющийся между ними, как мокрый волос...

Нередко ленинградская тема пробивается и косвенными путями. Так, можно думать, что столь важная для зрелого Бродского имперская тема (при том речь может идти о Римской, Британской или Китайской империи) в своих истоках связана с жизнью в бывшей столице Российской империи. Тематический диапазон стихов Бродского начала 60-х годов необыкновенно разнообразен, но отчетливо ощущается романтически приподнятая манера, свойственная поэзии Гумилева. Примером может послужить стихотворение "Гладиаторы":

Простимся.

До встреч в могиле.

Близится наше время.

Ну, что ж?

Мы не победили.

Мы умрем на арене.

Тем лучше.

Не облысеем

от женщин, от перепоя.

...А небо над Колизеем

такое же голубое,

как над родиной нашей,

которую зря покинул

ради истин,

а также

ради богатства римлян...

Даже нарочитая грубоватость и просторечность не снижают стилизованно-романтического звучания этого стихотворения. Такие стихи становились в 60-е годы почти городским фольклором, их пели под гитару на разные мелодии. При этом многие зачастую даже не знали имени их автора. Подобная судьба была уготована стихотворению

"Пилигримы":

Мимо ристалищ, капищ,  
мимо храмов и баров,  
мимо роскошных кладбищ,  
мимо больших базаров,  
мира и горя мимо,  
мимо Мекки и Рима,  
синим солнцем палимы,  
идут по земле пилигримы.  
Увечны они, горбаты,  
голодны, полуодеты.  
Глаза их полны заката,  
Сердца их полны рассвета...

Несмотря на юношеский скептицизм, отчетливо звучащий в этих стихах, на очевидные анахронизмы ("мимо храмов и баров"), стилистические неувязки ("мимо роскошных кладбищ"), в них все равно чувствуется радостное принятие мира, что удивительно соответствует общему умонастроению той эпохи, общему мироощущению. Для раннего Бродского характерны темы, связанные с динамикой: движение, дорога, борьба (в том числе за человеческое достоинство), надежда на то, что лучшее - впереди. Поэтому, несмотря на доминирование тревожных, даже трагических интонаций, поэзия раннего Бродского оказывает очищающее воздействие на читателей. Произведения этого периода еще сравнительно просты по своей форме, мелодичны ("Пилигримы", "Рождественский романс"). Вероятно, наиболее значительное произведение этого периода - драматическая поэма "Шествие" (1961). Граница между ранним и зрелым Бродским приходится на 1965-1968 годы. Поэтический мир Бродского как бы застывает: начинают преобладать темы конца, тупика, пустоты, немоты, одиночества,

бессмысленности всякой деятельности:

Шей бездну мук,

старайся, перебарщивай в усердьё!

Но даже мысль о - как его? – бессмертьё

есть мысль об одиночестве, мой друг.

"Разговор с небожителем", 1970

Поэт много размышляет и пишет о смерти. Как отметил в своём пронизательном эссе, посвященном творчеству Бродского, выдающийся польский поэт Чеслав Милош, основной темой поэзии Бродского является любовь и смерть. Однако у Бродского мы не найдём любовной лирики в традиционном смысле, когда стихи являются непосредственным выражением любовного переживания. Любовь оказывается чем-то хрупким, эфемерным, почти нереальным:

В какую-нибудь будущую ночь

ты вновь придёшь усталая, худая,

и я увижу сына или дочь,

ещё никак не названных, - тогда я

не дёрнусь к выключателю и прочь

руки не протяну уже, не вправе

оставить вас в том царствии теней,

безмолвных, перед изгородью дней,

впадающих в зависимость от яви,

с моей недосыгаемостью в ней.

"Любовь", 1971

Любовь нередко выводится как бы через призму смерти, сама же смерть при этом оказывается весьма конкретной, материальной, близкой:

Это абсурд, враньё:

Череп, скелет, коса.

"Смерть придёт, у неё

будут твои глаза".

"Натюрморт", 1971

В творчестве Бродского возрождаются традиции философской поэзии. В этом смысле Ч.Милош сравнивает его с Державиным, однако, если говорить об истоках, то для Бродского не меньшее значение, чем Державин и Баратынский, имеет английская традиция метафизической поэзии (Дж.Донн, У.Блейк, Т.С.Элиот).

Оригинальность философской лирики Бродского проявляется не в рассмотрении той или иной философской проблемы, не в высказывании какой-либо мысли, а в разработке особого стиля, основанного на парадоксальном сочетании крайней рассудочности, стремлении к чуть ли не математической точности выражения с максимально напряжённой образностью, в результате чего строгие логические построения становятся частью метафизической конструкции, которая, в свою очередь, является звеном логического развертывания текста.

Такого рода контрасты... вообще характерны для зрелой поэзии Бродского. Ломая штампы и привычные сочетания, Бродский создаёт свой поэтический язык, который не считается с общепринятыми стилистическими нормами и на равных правах включает диалектизмы и канцеляризмы, архаизмы, неологизмы и вульгарную лексику.

При таком повышенном внимании к языковым ресурсам, при максимальном их напряжении становится неизбежным выдвижение темы самого слова, речи, языка. В мире, где всё безвозвратно, слово является единственным средством возвращения бывшего: "Повторимо лишь слово: слово другим" ("Строфы"), единственным средством преодоления времени, пустоты, смерти. В стихотворении "На столетие Анны Ахматовой" эта мысль выражена с предельной ясностью:

Сестрицу и огонь, зерно и жернова,  
секиры остриё и усечённый волос -

Бог сохраняет всё; особенно – слова  
прощенья и любви, как собственный свой голос.  
В них бьётся рваный пульс, в них слышен костный хруст,  
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,  
поскольку жизнь - одна, они из смертных уст  
звучат отчётливей, чем из надмирной ваты.  
Великая душа, поклон через моря  
за то, что их нашла, - тебе и части тленной,  
что спит в родной земле, тебе благодаря  
обретшей речи дар в глухонемой Вселенной.

К поэзии Бродского применима одна из наиболее часто повторяемых им мыслей: "Не язык орудие поэта - совсем наоборот, поэт - орудие языка". Евгений Рейн в статье "О стихах Иосифа Бродского" писал: "Видимо, язык истосковался по поэту, который бы открыл шлюзы для нерастраченных накоплений словаря. В стихах Бродского широко представлены арготизмы, газетный и телевизионный язык, архаика, политический и технический сленг, уличное просторечие, экстатическое ораторство молодёжной вольницы... И вместе с тем Бродский - поэт традиционный, прививший к дереву русской поэзии англо-американскую ветвь...".

Бродский многословен. Его стихотворения для русской поэзии непривычно длинны: если Блок считал оптимальным объёмом стихотворения 12-16 стихов (т.е. 3-4 четверостишия), то у Бродского обычны стихотворения в 100-200 и более стихов. Необычайно многословны и фразы Бродского: если средняя длина предложения в русской поэзии 2-4 стиха, то у Бродского нередко встречаются фразы в 20-30 и более стихов, тянущиеся из строфы в строфу. При этом синтаксис этих предложений нарочито усложнён обилием переносов и вставных конструкций; слова не признают границы стихов и даже строф, они как бы пытаются заполнить пустоту между ними. Важен сам факт говорения,

преодолевающего пустоту и немоту, важен, даже если нет никакой надежды на ответ:

В Ковчег птенец

не                   возвратившись,                   доказует                   то,                   что  
вся вера есть не более, чем почта  
                  в один конец.

Поэт сравнивает свою деятельность со строительством Вавилонской башни - башни слов, которая никогда не будет достроена. Здесь крайний рационализм поэзии Бродского закономерно перерастает в свою противоположность: бесстрастная рассудочность вскрывает неуравновешенность чувств, не спокойное восприятие мира, а тоску и отчаяние, страстное желание прорыва, холодная логика рассуждений оборачивается магией заклинания. В мире есть две силы: слово и смерть. Только безостановочный поток слов может стать преградой смерти.

Бродский высоко ценил значение литературы. В Нобелевской лекции он писал: "...я не сомневаюсь, что, выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на земле было бы меньше горя. Мне думается, что потенциального властителя наших судеб следовало бы спрашивать, прежде всего, не о том, как он себе представляет курс иностранной политики, а о том, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому. Хотя бы потому, что насущным хлебом литературы является именно человеческое разнообразие и безобразие, она, литература, оказывается надёжным противоядием от каких бы то ни было - известных и будущих - попыток тотального, массового подхода к решению проблем человеческого существования. Как система нравственного, по крайней мере, страхования, она куда более эффективна, нежели та или иная система верований или философская доктрина...". А об искусстве Бродский писал: "Другого будущего, кроме очерченного искусством, у человека нет. В противном случае нас

ожидает прошлое...".

В творчестве Бродского мы находим парадоксальное соединение экспериментаторства и традиционности. Во многом его развитие шло наперекор основным тенденциям, действующим как в русской, так и в европейской поэзии.

## **2.2. Природные и социальные реалии и их интерпретация в поэзии И. Бродского 1970-х - 80-х годов**

Отчужденность - вот главное качество человека, которое выделяет Бродский. В своем взгляде на личность Бродский сближается с мнениями и положениями философов-экзистенциалистов - Камю, Сартром, Бердяевым, Кьеркегором и Хайдеггером, которые утверждали обособленность, одиночество человека в мире. При этом они подчеркивают то, что человек, только полностью отказавшийся от общества, обретет «подлинное существование», найдет сам себя, и сможет реализовать заложенные природой уникальные способности. Однако чтобы выйти на свой личностный путь самоутверждения в мире, человек должен отказаться и от личных представлений о самом себе, которые сложились также под влиянием социальной среды. В ранних стихотворениях Бродский ясно определяет такую позицию по отношению к миру.

Сумев отгородиться от людей,

Я от себя хочу отгородиться.

Не изгородь из тесаных жердей,

А зеркало тут больше пригодится.

«Сумев отгородиться от людей...»

Чтобы человек не делал, он всегда остается одиноким, отчужденным от общества. Но именно в своем одиночестве он приходит к абсолютной свободе. Однако свобода у Бродского - не награда, а тяжелое бремя для человека, потому что она предполагает ответственность и личный выбор. В

этом он схож с Сартром и Камю, которые занимались этой проблемой достаточно подробно и детально.

Человек изначально одинок, поэт это не раз утверждает и в своем зрелом творчестве. Во многом на взгляды Бродского повлияла и ссылка, а позднее и эмиграция из России. Тема «ухода от людей» постоянно звучит в его поэзии. В позднем периоде его творчества поэт приходит к мысли о том, что человека общество растворяет, в особенности - идеологизированные религии, которые навязываются ему насильно. Поэтому Бродский «проповедует» частную жизнь. Он возводит отчужденность в цель жизни. Отстранение дает возможность обрести свободу. Свободу от всего, что довлеет над человеком, будь то идеология, религия, власть или он сам. Именно частная жизнь позволит человеку идти своим путем, жить по своим законам.

Иначе - верх возьмут телепаты,

Буддисты, спириты, препараты,

Фрейдисты, неврологи, психопаты.

Кайф, состояние эйфории

Диктовать нам будет свои законы.

«Речь о пролитом молоке»

И здесь раскрывается еще одна традиционная тема отчуждения - «поэт и толпа», в которой Бродский не нов, и тоже ставит поэта над толпой, подчеркивая его исключительность и избранность. Более того, для него люди превращаются в досадную помеху в творчестве, которые мешают почти исследовательской работе поэта. Для Бродского люди превращаются в «лезущую в глаза психологическую пыль». Однако, для поэта, или любого другого творческого человека, по Бродскому, быть в стороне от общества недостаточно, нужно быть, отстраненным и от самого себя. «Ведь поэт и человек - разные вещи». И вот это новое качество «самоотчуждения» человека поэт рассматривает как цель и средство для достижения свободы.

В иерархии мироздания человек стоит на последнем третьем месте после времени и пространства. Все располагается по уровню значимости. Не время с пространством существуют для человека, они просто предоставляют человеку территорию для жизни. Однако это не значит, что он находится в подчиненном положении. Несмотря на то, что человек зависим от них, ему дано право управлять этими категориями жизни по своему разумению. И человек занимает в мире совершенно особое положение, являясь одновременно и обладателем времени, будучи сам его частью, и покорителем пространства.

Время, по Бродскому, является основой для существования и создателем всего живого, а это значит, что все находится в его власти. Человек не единственная форма пребывания времени, а это значит, что человек зависит от времени целиком и полностью. Человек был создан временем, оно его и подчиняет. Время приносит человеку болезни, несчастья, и в конечном итоге, смерть. Из этого ясно, что он существует в его уничтожающей, враждебной среде. Время им управляет, определяет сроки его жизни, и все опасности человеческой жизни - лишь формы, через которые проявляется убивающее действие времени. Жизнь и смерть, по Бродскому, становятся враждующими сторонами, и он выделяет особые категории - время жизни и время смерти.

Время жизни, стремясь отделиться от времени смерти,

Обращается к звуку.

«Bagatelle»

Осознание человеком времени происходит через определенные события, коими являются - болезнь, старение и смерть. И если смерть представляется чем-то, о котором можно сказать: «смерть - это то, что бывает с другими», и черты ее не материальны, чего нельзя сказать о болезни и старении. Они как раз имеют свои ярко выраженные во внешнем мире черты, которые человек переживает сам. Смерть отличается тем, что у нее отсутствует такое качество как длительность.

Размышляя о старении, Бродский всегда конкретно-предметен в образах, ассоциациях. Неизменно болезни и старость проявляются у него в натуралистических деталях.

В полости рта не уступит кариес  
Греции древней по крайней мере.  
Смрадно дыша и треща суставами  
Пачкаю зеркало

«1972 год»

Тема старения, естественно, связана со страхом смерти. И она навязчиво преследует Бродского в течение всей его жизни. Помимо страха смерти, старение еще и «грозит» превращением в вещь, которая является сама по себе лишь сгустком материи, лишенная ощущений и чувств, свойственные человеку.

Вот оно-то, о чем я глаголю:  
О превращении тела в голую  
Вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я,  
Но в пустоту - чем ее ни высветли.  
Это и к лучшему. Чувство ужаса  
Вещи не свойственно. Так что лужица  
Подле вещи не обнаружится,  
Даже если вещица при смерти.

«1972 год»

Человек, ясно осознавая свое положение во времени, испытывает трагическое чувство обреченности на смерть. И как раз знание того, что тебя ожидает и того, что этого уже не изменить превращает человека в «комочек страха». Любой предмет для него может стать символом уходящей жизни, а значит, и близкой смерти. Помимо обычных вещей, связанные для человека напрямую со временем, появляются и другие материальные символы, ассоциирующиеся с ним. Это мрамор, фотографии, книги, архитектурные памятники, картины, бытовые предметы.

Страх смерти возникает, прежде всего, потому, что это - сугубо личное, частное дело каждого человека. Именно осознание того, что это случится с каждым, повергает человека в ужас. И поэтому, когда Бродский говорит о смерти, «я» у него очень часто звучит как «мы». Видимо за этим кроется попытка избежать своей участи. И именно этот страх заставляет человека искать выход из этой неизбежной, в любом случае, ситуации. Но у него остается по сути два пути - смириться или бороться. Эти темы, борьба со смертью и принятие ее, четко прослеживаются во всем творчестве Бродского, начиная от самого раннего периода до самого позднего 1990-х годов.

Причем, нужно заметить следующее, если в раннем периоде творчества Бродский относится к смерти, как романтик, воспринимая ее чувственно, то в зрелой поэзии отмечается переход к экзистенциальному осмыслению факта смерти. Поэт приходит к мысли, что жизнь, по сути, содержит в себе смерть. Жизнь есть одновременно и умирание, что бы ты ни делал, ты на пути к смерти. Надо подчеркнуть еще и то, что юный Бродский не боялся смерти, этот страх пришел к нему позже, о чем он говорил в своих эссе и интервью.

«- Бойтесь ли вы смерти?»

- Да. И это постоянно влияет на мои мысли и работу. Смерть - она как редактор. Она редактирует тебя, твоё мышление».

«Существует затравленный психопат, старающийся никого не задеть - потому что самое главное есть не литература, но умение никому не причинить бо-бо, но вместо этого я леплю что-то о Кантемире, а слушают, есть нечто еще, кроме отчаяния, неврастения и страха смерти».

И страх перед смертью у Бродского перерос в постоянное ожидание конца. Постоянно звучит лейтмотив якобы умершего человека, который говорит о прожитой жизни.

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.

«Я входил вместо дикого зверя в клетку...»

То есть, неизбежность смерти сделала для Бродского смерть уже свершившимся фактом. И это мироощущение чувствуется постоянно и

окрашивает отношение к любому из фактов или событий, о которых он повествует. Все отношение к жизни у лирического героя Бродского пронизывает предчувствие смерти и страх перед ней. То есть человек, по Бродскому, ведет некое полумертвое существование, и этому во многом способствует одиночество человека, неуверенность в существовании даже самого себя.

Итак, человек, по мнению поэта, - есть дитя внешнего времени, в котором он живет, и внутреннего, носителем и обладателем коего является. И хотя он полностью зависит от времени, он может противостоять ему с помощью собственной памяти и творчества. Бродский выдвигает, таким образом, своеобразную теорию эволюции человека.

Эволюция не приспособление вида к незнакомой среде,

А победа воспоминаний

Над действительностью.

«Элегия»

Бродский не раз говорит о том, что человек - это «пространство в пространстве». Он оспаривает привычное понимание пространства, говоря о том, что «не человек пространство завоевывает, а оно его эксплуатирует...».

Помимо страха смерти, следующими сильными чувствами человека являются любовь и одиночество. Рассматриваемое выше понятие одиночества было тесно связано с позицией отчуждения человека в мире. В данном же случае любовь с одиночеством образуют оппозицию, и в поэзии Бродского связаны с определенными причинно-следственными отношениями.

А что ты понимаешь под любовью?

Разлуку с одиночеством.

«Горбунов и Горчаков»

Любовь и разлука у поэта неразрывно связаны.

Любовь - сильней разлуки,

Но разлука сильней любви.

## «20 сонетов к Марии Стюарт»

Но любовь - это понятие широкое, которое может включать в себя и любовь к женщине, и любовь к родине, и к друзьям, и к утраченным иллюзиям. И, тем не менее, схема для всего одна: любовь - разлука - одиночество. Итак, одиночество, в любой жизненной ситуации становится итоговым событием. Бродский иронически замечает, «но даже мысль о - как его! - бессмертье кому еще в друзья ты попадешь...», - не увенчан вопросительным знаком. Ответ изначально известен. Ведь если ты занимаешь позицию вне этой среды, позицию отстраненности, то сама среда выталкивает тебя. А друзья, близкие, родные люди, которые обычно есть у каждого человека на его родине, теряются за безличными местоимениями, сливаясь с обезличенным «шумящим вокзалом».

Такова данность, это расплата за выбор, сделанный тобой, за ту свободу, которую ты обретаешь, абстрагируясь от людей, от массы. Поэт прекрасно понимает и принимает это:

смотри в окно и думай понемногу:

во всем твоя, одна твоя вина.

И хорошо. Спасибо. Слава Богу.

«Воротишься на родину...»

Хочется отметить, что здесь еще важно обилие буквы «О», связанной у Бродского с физическим впечатлением нуля. Что, по мнению Баткина, является знаком разлуки, одиночества, отсутствия, забвения.

Следует обратить внимание на то, что это уже не только и не столько одиночество среди толпы, а одиночество в родном городе, среди близких людей: «в этом городе вновь настали теплые дни, Человек приходит к развалинам снова, каждый, кто любил меня, обнимал, так смеялся, неужели они ушли, в которых живут, рожают и мрут». Причем, пространство деревни в стихотворении дано как ограниченное, река отделяет деревню от внешнего мира.

С другой стороны, как утверждает Плеханова, Бродский нашел свой путь отрешения от несвободы - в отчуждении и в самоотчуждении. Причем отчуждение поэта носит диалогический характер - как выстраивание отношений с миром и с самим собой. В этих строках есть упоминание о возможности этого диалога с миром, с бытием. Кроме того, в стихотворении чувствуется присутствие другого измерения. Это мир прошлого, мир воспоминаний героя:

Смотри, у деревьев блестят цветы  
но ведь здесь паром...

«В деревне никто не сходит с ума...»

Эти строки - противопоставление двух миров: реального и былого, которое усиливает противительный союз.

Жизнь природы замыкается в годичный цикл, деревья цветут весной. А в жизни поэта «перспектива лет спрямляет вещи до точки полного исчезновения. Ничто не воротит их назад». Возврата в прошлое нет, оно живет лишь в памяти автора. Как считает Бродский, есть нечто явно атавистическое в самом процессе воспоминания - потому хотя бы, что процесс этот не был линейным. Кроме того, чем больше помнишь, тем ты ближе к смерти.

В пальтО у реки пОсмОтри на цветы,  
капли дОжда заденут лицО,  
падают на вОду капли вОды  
и расхОдятся, как колесО.

«В деревне никто не сходит с ума...»

И снова нули, круги, частотность буквы «О». Постоянное, незримое присутствие небытия.

В.А. Суханов отмечает: «Интенция в переживании природного пространства лирическим сознанием у И. Бродского первоначально предполагает и наличие непостижимого в онтологии, и возможность речевых актов, в которых эта непостижимость могла бы быть транслирована на

человеческий язык, но попытка понять речь природы обречена на неудачу, потому что речь природы - бесформенна и невнятна, то есть непереводаема, а потому и чужда человеку:

Что ветру говорят кусты,  
листом бедны?  
Их речи, видимо, просты,  
но нам темны.

«Что ветру говорят кусты...»

В стихотворении «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» поэт также обращается к природе:

Обращаюсь к природе: это всадники мчатся во тьму,  
создавая свой мир по подобию вдруг твоему,  
от бобровых запруд, от холодных костров пустырей  
до громоздких плотин, до безгласной толпы фонарей.

....

Ты, мой лес и вода! кто объедет, а кто, как сквозняк,  
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обиняк,  
кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,  
кто лежит в темноте на спине в ледяющем ручье.  
Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь,  
потому что не жизнь, а другая какая-то боль  
приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна,  
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна.

«Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...»

Обращение к природе продиктовано здесь невозможностью прочитать коды ее языка, за исключением одного - кода смерти как присутствующей в молчаливом пространстве «тут» и «сейчас»: «Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь, потому что не жизнь, а другая какая-то боль приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна»».

Эта раздельность человека и природы определяет характер их взаимоотношений в последующей лирике И. Бродского, необратимый уход субъекта высказывания за пределы природного топоса, независимо от сезонных состояний и особенностей конкретного ландшафта.

Отчуждение поэта носит диалогический характер. «Художественный строй диалогического отчуждения раскрылся в стихотворении «К Северному краю». Основа лирического сюжета - мотив движения от отчаяния к умиротворенному знанию, полному и всеобъемлющему...». И.И. Плеханова, анализируя это стихотворение, говорит о том, что Бродский начинает его с просьбы о защите - от человеческих глаз, от преследования судьбы, от страдания. Шесть строф движения от отчаяния, от желания скрыться, ведут к прощанию с той стихией, которая научила процессу отчуждения. А отчуждение - это процесс созерцания, мотив видения - сквозной композиционный мотив стихотворения.

«Сам поэт характеризовал себя как «человека зрения»: «Мне кажется, то, что я поймал глазами, и то, что я поймал ухом, взаимодействует». Зрение по своему духовному содержанию синонимично прозрению. В первой строфе природа, помогая спрятать следы страдания, оставляет зоркость: «Как смоле под корой, спрячь под веком слезу. И оставь лишь зрачок, словно хвойный пучок». Как отмечает исследователь, в пятой строфе - кульминация процесса обретения свободы, момент прозрения:

Так шуми же себе  
в судебной своей судьбе  
над моей головою,  
присужденной тебе,  
но только рукой  
дай мне воды  
зачерпнуть, чтоб я понял,  
что только жизнь - ничья.  
«К Северному краю»

По мнению Плехановой, обращение к судьбе не есть просьба о милости, это приветствие, обращенное к самодеятельной и безмерной силе. «Безмерность сулит возможность причащения из чаши мудрости - ручья, которое дарует самое простое откровение: «я понял, что только жизнь - ничья». Игра слов делает итог познания и эпическим, и лишенным всякого героического пафоса: ничья - не победа, но и не поражение столкнувшихся сил, знак их равновесия и диалогического взаимодействия - очень почетный итог, при условии несовпадения личности и мира».

Исследователь считает знаменательным то, что последняя строфа - строфа прощания - не сообщает точно, кем же стал лирический герой стихотворения в результате буквального обращения:

Не перечь, не порочь.

Новых гроз не пророчь.

Оглянись, если сможешь -

так и уходят прочь:

идут сквозь толпу людей,

потом - вдоль рек и полей,

потом сквозь леса и горы,

все быстрее. Все быстрее.

«К Северному краю»

«Местоимение растворяется в действии, предел движения не обозначен, начинается диалог с самим собой во втором лице-то ли повелительное наклонение, то ли начало будущего времени».

Здесь можно увидеть и буквально уход из мира, то есть мотив смерти. Так или иначе, «в итоге встречи-испытания мир и человек расходятся. Один из уроков Севера, вынесенный Бродским из ссылки, - о красноречии пространства, о преображении статики в истину... Эта истина - цвет времени, цвет отчужденного равнодушия к любому смыслу, к человеческому присутствию, к любым эмоциям: «Я всегда говорил, что если представить

цвет времени, то он, скорее всего, будет серым. Это и есть главное зрительное впечатление и ощущение от Севера». Так в ссылке встреча с судьбой повернула лицом к вечности, к бесконечности...».

В стихотворении «Элегия» природный топос противопоставлен лирическому субъекту по принципу живого неодоухотворенного, мыслящего безмолвного:

Издержки духа - выкрики ума  
и логика, - вы равно хороши,  
когда опять белесая зима  
бредет в полях безмолвнее души.

«Элегия»

Традиционное для русской поэзии пространство поля интерпретируется как бессмысленное, пустое, а потому и враждебно открытое в никуда, в смерть, в сюжете открывается противоречие между мыслящим, страдающим и смертным человеком и бессмертным, а оттого и равнодушным природным топосом:

Безумные и злобные поля!  
Безумна и безмерна тишина их.  
То не покой, то темная земля  
об облике ином напоминает.  
Какой-то ужас в этой белизне.

«Элегия»

Комментируя это стихотворение В.А. Суханов отмечает: «В отличие от многочисленных интерпретаций этого пространства в поэзии как пространства гармонизирующего взаимоотношения человека с миром, у И. Бродского этот топос не успокаивает, а, напротив, усиливает переживание ужаса смерти. Белизна и снег закрепляются в его поэтике как напоминания о смерти».

В другом стихотворении этого же периода - «Новые стансы к Августе» - любовная тоска перерастает в смертную муку одиночества, что побуждает

поэта к диалогу с небытием. В этом стихотворении, как и в «Элегии», природа уже благоволит к виду и равнодушна к индивиду, здесь лирический герой уже вне природы.

В этом стихотворении прямая связь с темой памяти. Двойники - это те душевные состояния поэта, которые ушли, остались в прошлом, затерялись. Так же воспоминания, живущие в груди поэта, как призраки, мертвецы в земле. Этот параллелизм усиливает невозможность, невозвратимость прошлого. Ему вторят и дороги, ведущие только в лес, как билет в один конец. А упоминание «пустых небес», «опустевших деревень» продолжает, углубляет тему пустоты, небытия:

Здесь на холмах, среди небес,  
среди дорог, ведущих только в лес,  
жизнь отступает от самой себя  
и смотрит с удивлением на формы,  
шумящие вокруг.

«Новые стансы к Августе»

По мнению Плехановой, у Бродского самоотчуждение переходит в распространение взгляда на весь мир. «И эта модель самопознания соответствует процессу самоопределения природы, который тоже совершается через самоотчуждение».

И вот бреду я по ничьей земле  
и у Небытия прошу аренду.  
И ветер рвет из рук моих тепло,  
и плещет надо мной водой дупло,  
и скручивает грязь тропинки ленту.

«Новые стансы к Августе»

Исследователь отмечает, что Небытие и забытьё в данном стихотворении практически уравниваются, сами границы существования как бы размываются, подлинность и бытийность того и другого равноправны, переход из пустыни в пустыню практически незаметен. «...Процесс

преображения границ двойственен, это и сжимание, концентрация, сворачивание в клубок, и отчуждение - распространение души»:

Да здесь как будто вправду нет меня.

Я где-то в стороне, за бортом.

«Новые стансы к Августе»

Выражение «за бортом», воскрешает еще один образ, характерный для поэзии Бродского: отношения Небытия и человека, как щедрость океана к щепке. Этот образ мы рассмотрим ниже.

Простертое гнездо, над которым копошатся муравьи, дополняет неприглядный образ смерти-разложения, который отвращает от природы. Диалог с Богом предпочтительнее общения с небытием:

Я глуховат. Я, Боже, слеповат.

Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт

Горит луна. Пусть так. По небесам

я курс не проложу меж звезд и капель.

Пусть эхо тут разносит по лесам

не песнь, а кашель.

«Новые стансы к Августе»

«Но движение лирического сознания, сделав петлю в пространствах, изумилось самому себе: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а? отросток лиры вересковой...». Действительно, любовная тоска завела поэта в совсем неведомые пределы, то ли мифологические, то ли внеисторические».

Таким образом, природа в поэзии И. Бродского, - это часть антропологии, и здесь мы можем говорить об отдельных природных реалиях как знаках экзистенциального существования человека. Это даёт нам некоторые основания выделить мотивы в творчестве поэта.

### 2.3. Культура и метафизика в поэзии И. Бродского

Бродскому принадлежит заслуга соединения нескольких поэтических традиций - русской, американской и английской. Он не только соединял различные культурные течения в своих произведениях, он занимался переводами с разных языков на русский, а также со времени своего переезда в США, он преподавал русскую литературу в университетах.

Ну и конечно, Бродского можно считать не только новатором, но и первооткрывателем новой поэтической традиции. Ведь его поэзия - это странная смесь философии, религии и геометрии, каждая из которых несет свою мораль и многому учит человека: философия - пониманию происходящего, учит задавать вопросы и выводить законы развития; религия - учит, прежде всего, нравственности, силе духа, умению прощать; геометрия - четкости и рациональности мышления. Никто из его предшественников так явно не соединял качества и свойства этих наук в поэтическом тексте. Его поэзия - это монолог эпического героя, рассуждения странника, идущего по миру.

И единственным способом познания мира Бродский считает поэзию. «Поэзия - это перевод метафизических истин на земной язык. То, что ты видишь на земле - это не просто трава и цветы, это определенные связи между вещами, которые ты угадываешь, и которые отсылают к некоему высшему закону». «Язык диктует поэзию. Поэт - орудие, продукт языка», - дает определение Бродский. И, подтверждая это в своих стихах, сравнивает алфавит с существованием всего живого на земле. Он приписывает ему качества метафизические.

Жужжанье мухи,  
увязшей в липучке - не голос муки,  
но попытка автопортрета в звуке  
«ж». Подобие алфавита,  
тепло есть знак размноженья вида

за горизонт.

«Эклога 5-я»

Именно букву «ж» Бродский считает носительницей жизни людей, флоры и фауны.

Жизнь - сумма мелких движений

«Эклога 5-я»

Именно буквы и слова часто становятся предметом для размышления.

И цифры как-то сходятся в слова,

откуда приближаются к тебе

смятение, исходящее от

надежда, исходящая от Б.

«Для школьного возраста»

«Хорошее стихотворение - это своего рода фотография, на которой метафизические свойства сюжета даны резко в фокусе», - еще раз выводит поэт в одном из своих интервью. И Бродский не случайно постоянно упоминает слово «метафизика». Ведь для него жизнь, прежде всего, состоит в ее неземных законах, постичь которые можно только на трансцендентальном уровне. И поэзия становится единственным средством для выхода на этот уровень.

«Поэзия находится где-то на полпути между интуицией и откровением». Что же явилось для Бродского точкой отсчета в таком понимании мира? Может, это была русская поэтическая традиция, которой он, несомненно, отдает должное, как одной из школ, которую он прошел. «Начиная с Кантемира, Державин, Баратынский, Александр Сергеевич, конечно, Вяземский. В двадцатом веке для меня были Цветаева, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Заболоцкий, Клюев».

Размышляя о Баратынском, он писал, что «в России никогда не было более аналитического лирика. Его стихотворения - это развязки, заключения, постскрипты к уже имевшим место жизненным или интеллектуальным драмам, а не изложение драматических событий, зачастую скорее оценка

ситуации, чем рассказ о ней».

Творчество Баратынского явило для него образец, как нужно писать, как нужно идти к пониманию миру. Поэзия же Лермонтова открыла для него новые взгляды на окружающий мир, Бродский увидел иные пути восприятия действительности именно на метафизическом, трансцендентальном уровне. «...Поэзия Лермонтова - это поэзия человека, отчужденного не только от любого данного социального контекста, но и от мира как такового. Его лихорадочно горящие строки нацелены на миропорядок в целом». И, несмотря на то, что русская классицистическая школа остается для него основой, «материнским молоком», это не может служить однозначным показателем и свидетельством близости мировоззрения и сходности тем.

При сравнении поэзии Бродского с его литературными предшественниками заметна значительная разница его мировосприятия, чем какая-либо явная преемственность. И в данном случае не приходится говорить о Бродском как о продолжателе русской традиции, он ее преодолевает. Поэт не оставляет свою духовную родину, он просто, впитав в себя все лучшее, идет дальше, соединяя и сплавливая различные стили в творчестве. Как в его ранних стихотворениях, так и в поздних видны заимствования многих образов, которые являлись главенствующими в творчестве Пушкина, Лермонтова, а также поэтов Серебряного века.

Так, например, настроения начала века находят свое скрытое отражение и в работах Бродского 60-х годов. Эпиграфом к известному стихотворению «Пилигримы» послужили строчки из Шекспира. В то время как, синтаксический, образный уровни, а также звуковая организация стиха во многом соответствует одноименному стихотворению Мирры Лохвицкой.

И явственно видно, как поэт возвышает тему, трансформирует ее, изменяет традиционное понятие самого сюжета. Так лермонтовские символы печали и тоски в стихотворении «Тучи» преобразованы Бродским в экзистенциальные понятия времени и вечности в стихотворении «Облака».

Философия Лермонтова в этом стихотворении носит романтический оттенок, философия Бродского - это метафизический уровень осмысления природных явлений. Уровень, на котором возможен голографический принцип познания мира и соотнесение абсолютных понятий с чувственными. Преодоление русской поэтической традиции Бродским, прежде всего, заметно именно на трансформации значений классических тем, ставших уже постоянным набором любого поэта. И он в корне изменяет устойчивые семантические значения вечных образов и мотивов, меняя угол зрения или наблюдателя происходящего.

И в этом смысле для Бродского настоящей школой поэзии оказалась английская метафизическая школа XVII века - это, прежде всего, Джон Донн, Джордж Герберт, Ричард Крэшо и Эндрю Марвелл. Отличительной чертой поэтов-метафизиков является интеллектуальная основа их творчества, то есть стремление дать в стихах картину мира, основанная на логическом, умственном анализе. Их поэзия наполнилась необычными образами, подчеркивалась индивидуальность восприятия мира. Поэты часто соединяли далекие по смыслам понятия, они закрепляли связи поэтического слова с миром человеческих переживаний, переживанием же становилось и само миропознание.

Несмотря на то, что поэтов объединяла христианская религиозная философия, это не являлось тематикой их творчества. Для построения картины мира они просто использовали ее основные положения и послышки, то есть брали их в качестве универсальных, абсолютных понятий для анализа своих чувственных или умственных состояний. Не размышляя над ними, а включая их в стихотворения и поэмы как затекст, как некую данность, уже присутствующую в мире человека, и которая не требует доказательства или опровержения.

Общая же идеей метафизической школы поэзии было напряжение чувства под непосредственным влиянием разума, устремленного в бесконечность. Поэты-метафизики старались в первую очередь поразить ум и

воображение читателя, а не его чувства и эмоции, стремились расширить горизонты понимания обыкновенных вещей. Исходя из этой цели, они выработали свой принцип отбора языковых и стилевых средств для ее достижения. Они отказались от штампов старой поэзии, от безусловных символов и контекстов. Также поэты придерживались в своем творчестве принципа «прекрасной ясности». Они пытались соединить ясность смысла с синтаксической и образной изощренностью. Однако только подготовленный, искушенный интеллеktуал мог по праву оценивать эту поэзию и, действительно, получить наслаждение от поэтического текста метафизиков, потому как, несмотря на основополагающий принцип их поэзии, они не стремились быть понятными большинству читателей. Противопоставляя интеллектуальное чувственному, метафизики, конечно, не исключали последнего. Но выражение идей, чувств и ощущений в стихотворениях осуществлялось через рациональное, разумное, «алгебра лежала в основе гармонии». Быть может, они сознательно отказались от более легкого пути в своем творчестве. И не рисуя пейзажей, романтических картин, любовных сцен, все это превращалось у них в философские размышления о вечности и бессмертии, любви и смерти. Но это все было в классической Англии, в России же не было метафизической поэтической школы.

И все же Бродский выделял стихи такой направленности у Кантемира, Ломоносова, Державина, Баратынского, из поэтов XX века - у Хлебникова и Заболоцкого. Но, несмотря на это, без английской традиции он вряд ли бы смог так сильно почувствовать свое направление в поэзии. По своему чувственному и интеллектуальному восприятию, по совершенно особому сплаву логического и эмоционального в стихе Бродский и явился совершенно уникальным поэтом, соединившим русскую и английскую традицию стихотворчества.

## 2.4. Античные мотивы в лирике И. Бродского

Поэт на протяжении своего творчества довольно часто обращался к античности. Она присутствует в современной жизни, например в архитектуре Петербурга, носящей на себе следы артиллерийских обстрелов, или в виде безмолвного бюста в «безлюдной галерее», но и сама античность выводит современное во вневременной план.

Наиболее часто античная тематика используется у Бродского для создания образа Империи, о чём уже говорилось выше. Так, в цикле «Post aetatem nostram» сквозь римские реалии проступают черты империи современной поэту и принадлежащей ему родиной. Это происходит как на уровне лексики, - «...в тексте появляются слова, невозможные в изображении римской провинции: муниципальный, иллюминатор, хромированный и т.д.»; так и на уровне образов: «В пустой кофейне позади дворца играют в домино...») или: «Прекрасная акустика! Строитель на Лемносе. Акустика прекрасна»). Условность римской провинции подтверждают и следующие строки: «тем временем клиент спокойно дремлет в гимназиях...»). А какие же сны может видеть грек, если не греческие? Возникает впечатление, что все эти реалии - лишь декорации, созданные для нас поэтом.

Таким образом, наложение двух временных пластов приводит к возникновению мотивов «гнилости», пошлости, подлости всякой империи, империи вообще, похожести всех империй друг на друга.

Такую же позицию по отношению ко времени занимает образ императора. С ним связаны следующие строки IV стихотворения:

... Лабиринт

пустынных улиц залит лунным светом:

чудовище должно быть крепко спит.

«Сухая послепраздничная ночь...»

Упоминание чудовища и лабиринта не только отсылает нас к античному мифу, но и создаёт переключку со стихотворением «По дороге на Скирос»:

«Я покидаю город как Тезей - смердеть, а Ариадну - ворковать  
весь механизм сработал. Он взобрался  
на перевал. Но в миг, когда уже  
одной ногой стоял в другой державе,  
он обнаружил то, что упустил:  
оборотившись, он увидел море.  
Оно лежало далеко внизу.

В отличие от животных, человек  
уйти способен от того, что любит  
Но, как слюна собачья, выдают  
его животную природу слёзы:

«О, Талласа!»

«Задумав перейти границу, грек...»

Но, «я чувствовал, что должен уйти», и «ни копоты, ни пепла по себе в сырую темень и бредёт к калитке»).

Мотив преодоления окраин, границы мира у Бродского можно понимать и как переход из познанного реального мира в непознаваемый, потусторонний мир, куда струится лунная дорога.

Ю.М. Лотман указывает, что свойства мира зависят от свойств горизонта. «Он осторожно стал спускаться вниз, еловый гребень вместо горизонта»). Мир без горизонта - это мир без точки опоры и точки отсчёта. Стихотворения первых эмигрантских лет пронизаны ощущением запредельности, в прямом смысле слова заграничности. Это существование в вакууме, в пустоте...».

Эмиграция для Бродского, как говорит Баткин, стала «...космическим измерением аналогом смерти...» И «как тридцать третья буква, выйдя на

воздух и шкуру вынеся, к прожитой жизни. Острее, чем меч его, лучшая часть. Так вино от трезвого Хочется плакать. Но плакать нечего»).

«Друзья, возлюбленные из стихов перебираются в посвящения»), где сквозь декорации римской империи просвечивает родная страна, переходя в воспоминания в стихотворении «Развивая Платона». Мы можем узнать в них Санкт-Петербург, столь любимый поэтом. Но кто это - Фортунатус? Ю.М. Лотман говорит о характерном для И. Бродского в то время послании «ниоткуда никуда». Неразделённое переживание.

Мысль поэта «...круто разворачивается к воспоминанию... и сладостно вязнет в нём, в том месиве человеческой жизни, где не было ни свободы, ни одиночества, где было всё несовершенно, но зато было...» *Vive la Patrie!*

Вот и прожили мы больше половины.

Как сказал мне старый раб перед таверной:

«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».

Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.

«Письма римскому другу»

Один критик пишет: «...определение «варварский» русский поэт прикрепляет к понятию времени, которое у него по контрасту с вечностью, ассоциируется с историей и её тленным миром...».

Больше половины жизни осталось там, в городе «...в чьей телефонной книге остающейся жизни, с влечением прошлой целого»).

Но и про Бродского можно сказать: «Судьба к нему оказалась щедрой»). Вот, что об этом пишет Баткин: «Многие превосходные поэты отвлекаются на другое, они, живя, невольно разбрасываются. К счастью, их минует та концентрированная совокупность условий, которая позволяет кое-что узнать об отчаянии».

Если удаляться по глади океана, или поднимаясь в воздух, человек превращается в точку. Поэт обращается к Урании, ведь это она «Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых в телескоп! Вычитания Взгляд застревает в окне, точно лист - в ограде. Одиночество есть человек в

квадрате. не отсутствие в каждой точке тела? в устье реки. Зимой не вернуться домой»). И нет у него будущего, и пятится всю жизнь вперёд. «И глаз, привыкший к уменьшенью тел Время же, в сущности, мысль о вещи. затухает с годами. панацеи...»).

А Урания ничего не скрывает, и поэт снова и снова заглядывается на «те леса, где полно черники, либо - город, в чьей телефонной книге...» он уже не числится. Ведь даже «С точки зрения времени, нет «тогда»: память бродит по комнатам в сумерках, точно вор...»). Стихотворение «Келомякки» посвящено М.Б., той, что стала для поэта незабвенной.

Но «У вещей есть пределы. Особенно - их длинна, «здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день. В этом смысле, мы слились, хотя кровать целый мир, где тоже есть сбоку дверь, годится только, чтоб выйти вон». «Урания, Муза точки в пространстве и Муза утраты со мной случившегося и превратился в остов. То есть ненужного жизни...», «В полости рта не уступит кариес. Смордно дыша и треща суставами, пачкаю зеркало...», «Жизнь есть товар на вынос: от фонтана к фонтану, от церкви к церкви - забывая остановиться в центре...». Здесь не только возникает мотив странствия по кругу, будто в замкнутом мире, но и образ центра, оси, на которую надета пластинка, вокруг которой двигаются стрелки часов на циферблате: «Сего податель пьёт шоколатта и циферблата!»).

А поскольку эта ось придаёт историческим пластам целостность, как было только что сказано, для поэта становятся возможными следующие сравнения: «И купола смотрят вверх, как сосцы волчицы, не купола, не черепица то мир вскормившая волчица осязая хрупкость кости, уязвимость паха, крайней плотью пространства...», «Всё то, что ниже подбородка, - Рим: плюс сонмы чмокающих твой шершавый исчезни местность, чья дочь - словесность. не без приюта. Лети минута».

Таким образом, мы видим, что этот канал имеет два выхода в мир, движение вверх и вниз: вдохновение и семя.

В пространстве Вселенной эта модель реализуется следующим образом. Во-первых, происходит постоянное падение уходящих из жизни существ вниз: «...свободного паденья всегда оказываешься в момент паденья»; «Здесь, на земле, кончаются не пиками, но спуском И, сжав уста, стигматы завернув свои в дорогу, сойдя с креста».

Но кроме падения существует ещё и вознесение. Энтропия, небытие - это не общая участь всех живых существ. Подобно закону движения воздушных потоков, выдохи согреты поэтическим сознанием, то есть духовностью, способны поднимаются вверх, как более тёплые воздушные слои: «Вот откуда моей, в виде призрака, Томас, звука, Томас, есть речь! глядя прямо перед собою, Анфас наследил в нём кислорода! В прозрачных и сбившихся в облака мире, где, точно сны к потолку, облик, Вот чем дышит вселенная». По Бродскому, словесность - дочь свободы, а «...семя свободы в злом чертополохе, даст из удушливой эпохи его животную природу слёзы...».

Поэт испытывает поистине животный страх перед тем, что он определяет как «стрёкот ножниц», или «лязг ножниц, ощущение озноба», «...первобытно не желая называть «смерть».

Видимо, нежелание называть исходит, скажем, словами самого Бродского, из того, что это представляется «...автору неудачной попыткой языка приспособиться к явлениям, и более того - попыткой, явление это унижающей тем смыслом, который в эти слова вкладывается...».

Именно среди римских развалин поэт находит возможность примирения с пугающей мыслью о предстоящей смерти. Интересно, что в «Римских элегиях» появляется мотив омовения: «Хлопочи же, струя, над белоснежной, дряблой. Для бездомного торса и праздных граблей чем вид развалин». Поэт ощущает своё родство римским развалинам, статуям, словно замершим во времени. На фоне современного Бродскому Рима они - будто материализованная Вечность.

Да и они в ломаном «р» еврея

узнают себя тоже; только слюнным раствором  
и скрепляешь осколки, покамест Время  
варварским взглядом обводит форум.

«Римские элегии»

Поэт причащается этой римской вечности: «Я, самый смертный  
прохожий... нетерпеливым ртом пью вино из ключицы». А в логове  
мифологической волчицы: «...Я - дома! от радости: ему знакома Огрызок  
цезаря, атлета, есть вариант автопортрета».

Привались лучше к портику, скинь бахилы,  
сквозь рубашку стена холодит предплечье;  
и смотри, как солнце садится в сады и виллы,  
как вода, поставщица красноречья,  
... превращает лицо в руину.

«Римские элегии»

Этот мотив Бродский развивал ещё в стихотворении «Горс»: «Это -  
конец вещей, это - в конце пути смотри, как проходят века, исчезая за и на  
плечи ложится пыль - этот загар эпох, и голова с плеча. Через тысячу лет,  
живущая в нише мышь, выйдя однажды вечером, пискнув, просеменит в  
полночь. Ни поутру».

По Баткину, мышь в поэзии Бродского - это образ души. Здесь, в Риме,  
среди античных руин можно «...выпустить посох из натруженных рук» и  
«закатить глаза». Ведь «Мы - только части к нам...». И, возможно, уже не так  
страшно, потому что: «Я был в Риме. Был залит светом. Так, На сетчатке  
моей - золотой пятак, уцелеть в перспективе, удлиняемой жизнью сына!»

Времени свойственен еще и цвет, он преимущественно серый. Время  
не знает ярких красок, оно монотонно. Главный герой пьесы «Мрамор»,  
выбирая тогу, рассуждает: «Серая лучше. Больше на Время похоже. Оно же,  
Публий, серого цвета...». Время хотя и молчаливо, но не лишено звучания -  
оно у Бродского жужжит, тикает. В стихотворении «1972 год» время  
становится «жужжащим, как насекомое», постоянно возникает образ часов.

Время - видимая субстанция, и она проявляет себя в развалинах, руинах, в разрушенных домах и памятниках, заросших садах и зацветших прудах, так как главная его функция - уничтожение. Но единственное против чего оно не идет - это против самого себя. То есть, оно не может исчезнуть, в его силах - это уничтожать свои формы. И, разрушая пространство, оно всегда оставит свой след.

С точки зрения времени, нет «тогда»:

есть только там...

«Келомякки»

Человеческая память - есть единственное оправдание и в то же время противостояние разрушающей стихии. Она хранит воспоминания, возлюбленных, перспективы, чувства и надежды. Памятью рождается, а после и живет надежда на лучшее, которая питает людей, и часто заставляет их двигаться вперед, к своей мечте. Поэтому символов памяти и одновременно надежды в поэзии Бродского много.

Архитектура, литература, искусство - все это материализация памяти. И, наконец, генетическая память, наиболее действенный способ передачи и сохранения информации в будущем. Но это реализуется только на уровне предметного и информационного миров. Не во власти людей продлевать время, они могут только концентрировать его в себе.

Главные «переменные» Времени - это прошлое, настоящее и будущее. Выступающие в его поэзии как герои, активные действующие лица. И он постоянно повторяет, что для человека всегда его прошлое является его настоящим, и предопределяет будущее.

Прошлое, как особое пространство Бродского, обладает силой притяжения, заставляет человека делать именно те шаги назад, которые приводят его к пропасти. Именно это прошлое для большинства людей становится Империей, в которой есть свой Цезарь и рабы. Империя - не как географическая местность, но пространственное измерение, и возвращаясь туда, человек практически лишается права и воли, вернуться обратно. И для

Бродского - даже не Санкт-Петербург, но Родина была этим измерением, в которое он не хотел возвращаться, как бы о том не писали критики до и после его смерти. Сам же он говорил, что не смог бы вернуться туда туристом, потому как это место, где покоится его любовь и надежда. И добавлял, что чувство ностальгии, как сильной тоски по родине, его не преследует. Но в стихотворениях, однако, пространство минувшего всегда отчетливо проступает в символах. Как нечто, от чего он отталкивается и исходит в своих размышлениях. Он повторяет, что ни к чему нет возврата, но вновь пропадает в измерении прошлого. И попадая туда, любой человек, становится обладателем уникального качества - бестелесностью и безымянностью. Человек исчезает, и после него остаются только очертанья, он превращается в силуэт себя.

То же самое касается и вещей в прошлом, которые дематериализуются, и от них остаются лишь контуры. И таким образом, вещь обретает «реальность отсутствия», а пространство становится некой реальностью, которая наполнена бытийствующими или ранее существовавшими структурами. Тем более что любая вещь, передвигаясь в пространстве, позади себя оставляет энергетические следы, образно говоря, дырки в пространстве, как было уже замечено выше. И даже если вещь исчезает, всегда остается свидетельство ее жизни.

Чем незримей вещь, тем оно верней, что она когда-то существовала.

«Римские элегии»

Все теряет свои формы в прошлом, и остаются лишь звуки и ощущения, что были восприняты тогда, и запомнились до сегодняшнего дня. Собственно, этому и посвящен цикл стихотворений «Часть речи», в каждом из них автор неизвестен, и нельзя понять, откуда он родом, он - никто.

Человек в своих путешествиях в прошедшее смешивается с пейзажем, предметами, он будто призрак, скользит по серым стенам, просачивается через окна домов, и все смешивается в одно большое воспоминание.

Прошлое для Бродского - это темнота, в которой время стирает свои следы, в котором оно - всевластно, где оно поистине обладает разрушительной силой. И вновь настойчиво он повторяет о поглощении прошлым сознания людей, что единственная преграда между прошлым и будущим, то есть холодом и временем - тепло, горячее тело. Именно человеческая жизнь и являет собой концентрацию, слияние времен. Но человек, ясно понимая свою зависимость от времени, свое незавидное место в будущем, продолжает борьбу со Временем. Иначе - со старением и, в конечном счете, смертью. Человек боится смерти, потому что он страшится своего исчезновения, то есть - превращения в ничто. Ничто, по человеческим меркам - это не переход в другую жизнь, это распад, это победа чего-то абстрактного над человеческим разумом.

Это не страх ножа  
или новых тенет,  
но того рубежа,  
за каковым нас нет.

«Сидя в тени»

Итак, нельзя сказать, что пространство и время - это два конфликтующих начала. И то и другое обладает значительной силой проявления и влияния на человека, и, конечно, на окружающий мир. Эти две категории одинаково зависят друг от друга, и все же каждая из них пытается установить свое первенство. Время же, как активное начало, чаще главенствует.

Время уходит в Вильнюсе в дверь кафе,  
провожаемо дребезгом блюдец, ножей и вилок,  
и пространство, прищурившись, подшофе,  
долго смотрит ему в затылок.

«Литовский дивертисмент»

Совершенно очевидно то, что пространство и время лежат в основе мироздания, и между ними нет конфликта, но своего рода кажущееся противостояние, которое Бродский разрешает следующим образом.

Пространство все же подчинено Времени, оно пассивно, менее агрессивно, и его воплощение в материальном плане представляется человеку более эстетично. Пространство по своей сути соотносится с такими понятиями, как «вечность» и «религия». Время - активно, обладает силой творения и разрушения, его видимый мир чаще устрашает человека. С этой категорией связаны такие слова, как «никогда», «навсегда», «смерть», «старение», «никто и ничто». И, тем не менее, именно осознание времени, текущего в человеке, понимание того, что «ты сам - часы», позволяет человеку идти к самосовершенствованию, дает ему возможность понять, что есть свобода. Бродский утверждает, что человек обязан бороться не со временем, а с пространством, и только в этом случае это не будет обычным «пространственным перемещением», но станет истинным путем самореализации человека.

Об особенностях взаимоотношений вещи с пространством и временем было уже сказано несколько слов. Перечислим основные ее характеристики: вещь, прежде всего - материальный носитель пространства, она имеет свои границы, недвижна. Вещи Бродский отводит вечность, говорит, что «материя конечна, но не вещь», что

Ваш стул переживет  
вас, ваши безупречные тела,  
их плотно облежавший шевиот.  
«Посвящается стулу»

Лучшее, что есть в предмете-то, что он не причиняет никому вреда, и его существование может быть отторгнуто только самим человеком.

Вещи приятней. В них  
нет ни зла, ни добра  
внешне. А если вник

в них - и внутри нутра.

«Натюрморт»

Другим, не менее важным, ее качеством является то, что с помощью вещей или той же самой пыли, можно увидеть, «визуально ощутить» пространство.

Поэт часто говорит о том, что «вещь - есть пространство, вне коего вещи нет» и приравнивает пространство к вещи, подчеркивая, что это - взаимозависимые экзистенции. Первое наполняет второе жизнью, вечным существованием, а предмет предъявляет человеку пространство, как субстанцию бесконечности. И, несмотря на то, что

У вещей есть пределы. Особенно - их длина,

неспособность сдвинуться с места.

«Келомякки»

они, однако, обладают способностью зрительно вытягивать пространство, что также служит доказательством бытия этого невидимого для человека понятия.

Проезжающий автомобиль

продлевать пространство за угол, мстя Эвклиду.

«Колыбельная трескового мыса»

Однако вещь у Бродского часто находится в конфликте с пространством:

Вещь, помещенной будучи, как в ш-

два-О, в пространство, презирая риск,

пространство жаждет вытеснить.

«Посвящается стулу»

Предмет оживает и становится действующим лицом, переставая быть частью мебели. Пространство желает слиться с вещью, или, по крайней мере, обрести себя в ней. И здесь встает вопрос, что же главней, по Бродскому, - форма или содержание, что оставляет себя в другом, отдавая часть своей жизни? Несомненно, то, что вещь определена границами, ими она и оставляет следы в пространстве, обрекая себя на вечность. Когда исчезает

вещь, от нее остаются ее контуры, которые будто вырезают дыру в пустоте, как бы рисуя пятно на белом фоне. Пространство просто поглощает вещь, не оставляя ей выбора. Однако предмет все же остается активным участником происходящего:

Кресло стоит и вбирает теплый  
воздух прихожей.

«Прощайте, мадмуазель Вероника»

Итак, если взаимоотношения вещи с пространством определены, то, как она соотносится со временем? Именно она является как носителем, так и материальным воплощением времени. Отсюда, частый мотив фотографии в стихотворениях Бродского, где вещь хранит ушедшее прошлое.

Предметный мир, по Бродскому, становится, таким образом, тем миром, в котором пространство и время беспрепятственно царят. Никакая вещь не может противостоять этим двум стихиям, в отличие от человека.

### **Выводы по второй главе.**

Характерным для Бродского, как для представителя своей эпохи, является трагедийное восприятие мира.

Для раннего Бродского характерны темы, связанные с динамикой: движение, дорога, борьба (в том числе за человеческое достоинство), надежда на то, что лучшее - впереди.

Поэтический мир Бродского как бы застывает: начинают преобладать темы конца, тупика, пустоты, немоты, одиночества, бессмысленности всякой деятельности.

Поэт на протяжении своего творчества довольно часто обращался к античности. Она присутствует в современной жизни, например в архитектуре Петербурга, носящей на себе следы артиллерийских обстрелов, или в виде безмолвного бюста в «безлюдной галерее», но и сама античность выводит современное во вневременной план.

Таким образом, наложение двух временных пластов приводит к возникновению мотивов «гнилости», пошлости, подлости всякой империи, империи вообще, похожести всех империй друг на друга.

Мотив преодоления окраин, границы мира у Бродского можно понимать и как переход из познанного реального мира в непознаваемый, потусторонний мир, куда струится лунная дорога.

Поэт много размышляет и пишет о смерти. Как отметил в своём пронизательном эссе, посвященном творчеству Бродского, выдающийся польский поэт Чеслав Милош, основной темой поэзии Бродского является любовь и смерть. Однако у Бродского мы не найдём любовной лирики в традиционном смысле, когда стихи являются непосредственным выражением любовного переживания. Любовь оказывается чем-то хрупким, эфемерным, почти нереальным.

Тема времени, вернее, метафизика времени, по вполне обоснованному признанию критики, является центральной в творчестве Бродского. Поэт будто ведет ежесекундный счет времени, отражая его в вещах и предметных символах (цикл «Посвящается стулу» (1987) , стихотворения «Примечания папоротника»(1989), «Я не то, ч

Главные «переменные» Времени - это прошлое, настоящее и будущее. Выступающие в его поэзии как герои, активные действующие лица. И он постоянно повторяет, что для человека всегда его прошлое является его настоящим, и предопределяет будущее.

### Глава 3. Художественные особенности поэзии И.Бродского

#### 3.1 Символика цвета и света в поэзии Бродского

Цвет и свет в поэзии Бродского имеют большое значение. Сопряженность цвета с эмоциями по принципу «цвет – чувство» выражается в поэтическом творчестве через существующие устойчивые ассоциации: красный – тревога, страсть; черный – страх, горе; зеленый – покой, надежда.

Именно связь цветообозначений с определенными, культурно закрепленными эмоциональными состояниями и ситуациями позволяет рассматривать цветообозначения как своеобразные «концепты мировидения».

Цвет в поэзии Бродского обладает психологическим значением, причем не отдельного предмета, а обобщенного о нем представления. Когда предмет находится в непосредственной близости от субъекта, его цвет не воспринимается, он проявляется только на расстоянии, в том случае, если предмет утрачивает свое практическое значение и переходит в разряд абстрактных сущностей. Сравните: «Воздух, бесцветный вблизи, в пейзаже / выглядит синим. Порою – даже / темно-синим. Возможно, та же / вещь случается с зеленью: удаленность / взора от злака и есть зеленость / одного злака» («Эклога 5-я (летняя)», 1981).

С течением времени представление о предмете может меняться как в качественном, так и в количественном отношении. С годами впечатления о внешнем мире подвергаются существенной трансформации, становясь более осмысленными. Все временное, второстепенное стирается из памяти, и в ретроспективе предмет предстает в своем истинном значении, отражающем наиболее важные его характеристики: «Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде, / лишившееся обладателя. Когда оно – просто цвет / вещи на расстоянье; ее ответ / на привычку пространства распорядиться телом / по-своему. И поэтому прошлое может быть черно-белым, / коричневым, темно-зеленым» («Посвящается Пиранези», 1993 – 1995).

По мнению Бродского, наблюдая за вещью в реальности, никто не знает, какой она представится ему по прошествии времени. Только на расстоянии или в воспоминаниях, вещь приобретает цвет, который становится ее категориальной характеристикой. Согласно замечанию Бродского, «цвет – это ответ вещи на привычку Пространства перемещать человека с места на место, распоряжаясь его судьбой по-своему». По мере удаления из поля зрения или с течением времени вещь из разряда материальных объектов переходит в отвлеченное понятие, приобретая в сознании устойчивые психологические значения.

Эстетика цвета в искусстве как специфической форме познания, не меняя своей онтологической сущности (носителя культурной информации), становится силой, формирующей иную реальность, центром которой является человек и его внутренний мир радости и боли, страдания и умиротворения и т. п. В поэтическом тексте происходит «овеществление» эмоций, выведение их в зрительный ряд, который сохраняет связь с переживанием цвета.

Таким образом, наделение цвета категориальным статусом Времени предполагает наличие в нем информации, которая не может быть передана никаким другим способом, так как соотносится, прежде всего, с человеком, с его духовным потенциалом и возможностями. В поэтическом языке Бродского цвета выполняют особые функции, соотносящиеся с ним субъективно-авторские значения.

Категориальная палитра Бродского включает только основные цвета: синий, зеленый, желтый, красный, коричневый, черный, белый. В стихотворениях Бродского эмиграционного периода практически не встречается ни бежевого, ни оранжевого, ни малинового, ни фиолетового, ни салатного цветов. Исключение составляют голубой цвет как разновидность синего, розовый, который употребляется в качестве эквивалента телесного цвета или для выражения иронического отношения автора к идиллическому восприятию действительности («розовый истукан»), и серый цвет как символ

неяркости и трезвого взгляда на вещи: «У северных широт набравшись краски трезвой, / (иначе – серости) и хлестких резюме» («Чем больше черных глаз, тем больше переносиц», 1987).

Синий цвет в поэзии Бродского – цвет моря или неба, является символом бесконечности, беспредметности, глубины, стремления человеческого духа вырваться за пределы ограничений, приблизиться к постижению вечных истин. Сравните: «Поэзия, должно быть, состоит / в отсутствии отчетливой границы. / Невероятно синий горизонт. / Шуршание прибоя. Растянувшись, / как ящерица в марте, на сухом / горячем камне, голый человек / лушит ворованный миндаль» («Post aetatem nostram», 1970).

Голубой цвет в системе поэтических значений Бродского близок синему: он символизирует бесконечность, беспечность и безмятежность юности. Зеленый цвет – цвет растительности – в поэзии Бродского имеет значение незыблемости, уверенности, добротности и коллективизма. Сравните: «Приглядись, товарищ, к лесу! / И особенно к листве. / Не чета КПССу, / листья вечно в большинстве!» («Лесная идиллия», 1960-е).

Образы горизонта, бескрайнего «неба с его доступными сначала глазу, а после глаза – только духу – уровнями», «морского простора», который «шире, чем ширь души», присутствуют в поэзии Бродского как вечное напоминание о мятежном, пытающемся обрести истину человеческом сознании. В эссе «Кошачье “Мяу”» (1995) Бродский писал: «способность создавать – пассивная способность: реакция песчинки на горизонт. Ибо именно ощущением открытого горизонта действует на нас произведение искусства или научное открытие. Все, что на это не тянет, можно рассматривать не как уникальное, а как знакомое. Способность создавать, другими словами, зависит от горизонта, а не от нашей решимости, честолюбия или подготовки».

Наличие горизонта, в представлении Бродского, является тем, что отличает творчество от ремесленничества как при создании произведения, так и при его восприятии. Потеря горизонта – всегда трагедия, для поэта это

духовная смерть, конец творчества. Но надо сразу отметить: то, что произошло с Бродским в эмиграции, с отсутствием горизонта не связано. Краски не утратили для автора своей яркости, горизонт по-прежнему существовал где-то вдали, однако к жизни поэта все это уже не имело никакого отношения, лишь время от времени возникая в воображении в виде абстрактных сущностей, отвлеченных пейзажей, ослепительных видений из прошлого среди всеобщего внешнего и внутреннего оледенения реальной жизни.

Несоответствие между желаемым и действительным приводит к тому, что образы горизонта, моря, растительности, неба или воздуха, возникающие наяву или в сознании поэта, чем дальше, тем больше вызывают у него раздражение: «Что будет выглядеть, как мечтой / взысканная земля / с синей, режущей глаз чертой – / горизонтом нуля» («Полдень в комнате», 1978).

И горизонт, и бесконечная даль моря, и высота неба по-прежнему присутствуют в его поэзии. Отсюда борьба, страсть, накал поэтических строк Бродского, которые легко почувствовать, но не так просто понять, потому что о причинах своего состояния автор сообщает исключительно в виде ребусов. Сравним отрывок из стихотворения «Полдень в комнате» (1978): «Но, как звезда через тыщу лет, / ненужная никому, что не так источает свет, / как поглощает тьму, // следуя дальше, чем тело, взгляд / глаз, уходя вперед, станет назад посылать подряд / всё, что в себя вберет».

Взгляд, который способен «следовать дальше, чем тело», – за линию горизонта, по-прежнему посылает назад сигналы, но это уже не излучение света, а поглощение, и даже не света, а тьмы, которая наступила в сознании. Буйство красок реальной жизни вызывает у поэта болезненное состояние, так как за ним ничего не стоит: синева и зелень в его новой жизни обладают исключительно декоративными целями. В поэзии Бродского начинает настойчиво проявляться желание избавиться от того, что он видит перед собой: «поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это – / города, человек, но для начала зелень» («Я не то что схожу с ума, но устал за

лето», 1975). Зима становится любимым временем года поэта, потому что «зимой только глаз сохраняет зелень, / обжигая голое зеркало, как крапива» («Жизнь в рассеянном свете», 1987).

Изменения происходят и в отношении Бродского к другим цветам-символам. Безразличие синевы к состоянию поэта («Только одни моря / невозмутимо синеют, издали говоря / то слово “заря”, то – “зря”») («Fin de Siècle», 1989)); раздутость воздуха и синева залива, который «пытается стать еще синей» («Остров Прочида», 1994), хотя это уже не имеет никакого смысла; безадресность синего цвета («держу пари, / то, что вместе мы видим, в три / раза безадресней и синей, / чем то, на что смотрел Эней» («Иския в октябре», 1993)); представление о нем сначала как о цвете ночи («На ночь глядя, синий зрачок полощет / свой хрусталик слезой, доводя его до сверканья» («Римские элегии», 1981)), а затем как о полной темноте («Снаружи темнеет, верней – синее, точней – чернеет», 1993) приводят к восприятию Бродским синевы как источника холода, «возраженья теплу по сути».

С течением времени отношение поэта к цветам, обладающим символическим значением, существенно трансформировалось, и эти трансформации были, прежде всего, связаны с мировоззрением Бродского. Яркость красок, их духовный потенциал стал вызывать болезненное состояние в силу того, что многое изменилось в жизни поэта. В стихотворениях Бродского начинает настойчиво проявляться желание избавиться от буйства красок, стереть их даже из своей памяти. Наиболее интенсивно данный процесс развивался на рубеже 80-х годов, когда в поэзии Бродского наступает перелом: цвета постепенно утрачивают духовное содержание, материализуются. Зеленый цвет из символа жизни превращается в бытовую характеристику предмета: то в «зеленую штор понурость» («Муха», 1985), то в окраску стула («Кто там сидит у окна на зеленом стуле? / Платье его в беспорядке, и в мыслях – сажа. / И в глазах цвета бесцельной пули – / готовность к любой перемене в судьбе пейзажа» («В разгар холодной

войны», 1994). Голубой, синий, зеленый цвета по-прежнему встречаются в поэзии Бродского, но их присутствие все больше соотносится с темой убывания, «минуса» по отношению к тому, что есть, и к тому, что было в жизни поэта.

Синий, голубой, зеленый, коричневый, красный – были основными цветами Бродского. Он очень редко прибегал к ним для зарисовок с натуры, как бы подчеркивая особое их значение в своем творчестве. Для бытовых целей поэт использовал смешение красок, более сложные цветовые оттенки: ультрамарин, лазурь, сизый, алый, горчичный, бурый, лиловый цвета.

Промежуточное положение между «духовной» и «реальной» палитрами в поэзии Бродского занимает желтый цвет. С желтым цветом соотносятся источники света, доступные человеку в действительности: солнце, уличные фонари, лампочки. Двойственное отношение, которое возникает у поэта по отношению к желтому цвету, вполне объяснимо: это суррогат, заменитель, слабое утешение тому, кто всю жизнь пытался обрести вечный свет истины. С другой стороны, без источников света, как бы малы или несовершенны они ни были, в жизни человека наступает абсолютная темнота. Интересно отметить, что в стихотворениях позднего периода присутствие лампы начинает вызывать у поэта желание ее выключить (или не включать вообще). Темнота как основа мироощущения, как утрата способности к световосприятию присутствует в стихотворениях Бродского на протяжении всего его творчества в эмиграции.

### **3.2 Звуковые метафоры в стихотворениях Бродского**

Кроме красок и зрительных образов, восприятие поэтического текста обусловлено его звучанием. Стихотворение представляет собой звуковой ряд, который при воспроизведении оказывает определенное смысловое и эмоциональное воздействие на читателя или слушателя. В фонетическом звучании стихотворения закладывается его духовное и чувственное

содержание. По мнению Бродского, «фонетика – это языковой эквивалент осязания, это чувственная <...> основа языка» («Неотправленное письмо», 1962 – 1963).

Использование звуков на самых разных уровнях и в самых разных сочетаниях является существенной особенностью поэзии Бродского. Заложенные в звуках ассоциативные значения усиливают многозначность образов, позволяя с помощью меньшего количества средств передавать более объемное содержание.

Гласные звуки в поэзии Бродского часто приобретают символическое значение. Звук «о!» в позиции существительного передает божественное восхищение, экстаз людей, взоры и мольбы которых обращены к небу. Звук «у» в отрывке «и улица вдалеке сужается в букву “У”, / как лицо к подбородку» имеет определительное пространственное значение; долгий звук «у» в стихотворении «Стихи о зимней кампании 1980-го года» ассоциируется с протяжным зловещим воем. Тревожно-болезненное ощущение от звука «а» в контексте стихотворения «Венецианские строфы (1)» усиливается за счет сопоставления его со словом «ангина»; то же значение присутствует в стихотворении «Цветы» 1993 года.

Гласные звуки «а», «о», «у» характеризуют предметы и явления действительности: свет лампочки, улицу, вой сирены, цветы, в то время как звук «ы» в поэзии Бродского выражает внутреннее состояние лирического героя. Звук, напоминающий предсмертный вой животного, передает нечеловеческое напряжение, боль, разочарование и отвращение одновременно.

«Ы» у Бродского представляет собой последнее эмоциональное прибежище человека, пребывающего в крайней степени отчаянья, когда его уже не заботит ни собственное состояние, ни впечатление, которое он производит на окружающих. Это единственно доступная реакция для того, кто сознает, что все идет не так, как хотелось, но он не в состоянии ничего изменить в своей жизни: «О, неизбежность “ы” в правописание “жизни”!».

Звуки используются Бродским в их традиционном эмоциональном значении. В той же функции хорошо знакомых, узнаваемых звуковых символов в поэзии Бродского употребляются междометия, отдельные слова, словосочетания и предложения, например «хмы-хмы», «ура», «ах», «пли», «вон!», «Не наш!», «браво», «виват!» «виноват» «Боже мой», «Стой», «отбой», «Места нет!», «Не треба!», «на кой?», «не узнаю», «постой», «Осторожней!», «держите вора», «Здравствуй, вот и мы!», «что такое? Что ты сказал? Повтори», «все кончено» и другие.

Обладая устойчивым разговорным значением, слова-символы, с одной стороны, обращены к чувствам читателя, к его эмоциональному восприятию звуковой оболочки, а с другой – способствуют представлению описываемой ситуации в наиболее приближенной к реальности форме.

Звуковые ряды, состоящие из сочетания звуков, слов и отдельных фраз, используются в поэзии Бродского в позиции субъекта, объекта, обстоятельства, определения. Обладая статусом номинативных единиц, сочетания звуков способны метафорически обозначить предмет или понятие, одновременно квалифицируя его, как, например, при воспроизведении мелодий: в сочетании «ла-ди-да» («Там поет “ла-ди-да”, / трепещет в черных пальцах, серебряная дуда») слышится легкая приятная музыка; «ча-ча-ча» в отрывке «Завоеватель, старающийся выговорить “ча-ча-ча”» передает энергию, бурное веселье; «Бэби, не уходи» в предложении «“Бэби, не уходи”, – говорит Синатра» является клишированной версией популярных песен о любви.

Звуковые образы в поэзии Бродского в силу своей доступности уравнивают усложненный синтаксис предложений, являясь смысловыми «зацепками», позволяющими понять содержание. Обладая фонетическим и смысловым значением, они являются в то же время ярким стилистическим приемом, привлекающим внимание читателя к наиболее важным, с точки зрения автора, смысловым компонентам предложения.

### 3.3 Звуковые символы в стихотворениях Бродского

В поэзии Бродского звуки обладают важным характеризующим значением и часто приобретают символический смысл, выступая в качестве носителей определенных мировоззренческих и идеологических ценностей.

Например, в системе звуковых символических значений поэта особое место занимают удары колокола. В раннем творчестве при описании ударов колоколов Бродский использовал эмоционально-нейтральные языковые средства: «гул колоколов», «гром колоколов», «колокольный звук», «колокольный звон», «колокол гудит», «колокол бьет». В эмиграции колокольный звон в поэзии Бродского приобретает пренебрежительно-раздражающее значение, поэт описывает его в виде «бренчания», или «дребезга», или как тишину, наступающую после того, как отгремели удары колокола.

Символическим значением в поэзии Бродского обладают звуки шагов. Юношеские представления поэта о «музыке шагов», о том, что его «шаги на целый мир звучат», в эмиграции существенно изменились: одиноко звучащие шаги ассоциируются у Бродского с бесцельно делящейся жизнью, в которой ничего, кроме этих «грузных шагов», не услышать. Окружающая поэта действительность напоминает ему «бетонный стадион с орущей массой», потерявшей свое лицо настолько, что гримаса стала восприниматься ею как нечто естественное.

Свою «настоящую» жизнь Бродский расценивал иначе через образ вращающегося «в искусственном вакууме пропеллера». Дробь шагов как воплощение бесцельной жизни получает продолжение в стихотворении Бродского 1982 года «Венецианские строфы (1)»: «Ночью здесь делать нечего. Ни нежной Дузэ, ни арий. / Одинокий каблук выстукивает диабаз. / Под фонарем ваша тень, как дрогнувший карбонарий, / отшатывается от вас».

Поэтическая речь как способ художественного восприятия и отражения действительности включает в себя множество различных психологических,

лингвистических и эстетических особенностей, общее представление о которых может быть передано только через сопоставление данного явления с другими, обладающими в сознании носителей языка сходными с ним характеристиками.

В поэзии Бродского представление о поэтической речи складывалось под воздействием биографических фактов и восприятия своего творчества в эмиграции. «Первый крик молчания», о котором Бродский написал сразу после отъезда, сменился «Осенним криком ястреба» в стихотворении 1975 года, а к концу жизни превратился в «нечеловеческий вопль», который слышится поэту в крике чаек в стихотворении 1990 года, посвященном ирландскому поэту, лауреату Нобелевской премии Шеймусу Хини. «Нечленораздельный вопль» является следствием беспомощности и бессилия поэта «справиться с воздухом», а потому ничем не отличается от «крика молчания», с которого Бродский начал свое творчество в эмиграции. Позднее к теме молчания он не раз возвращался в своих стихотворениях. Молчанье, которое «вбирает всю скорость звука», всю сущность бытия – это единственная для человека возможность приблизиться к истине, которая словами не может быть передана.

С помощью образов «нот», «голосов птиц», «механических звуков», «песен» и «речи» Бродский раскрывает свои представления о поэтическом творчестве. При использовании в стихотворениях нот поэт не только воспроизводит их звучание, но и наделяет их определенным смысловым значением: «и в мозгу раздается не земное “до”, / но ее шуршание»; «Только мышь понимает прелести пустыря – / ржавого рельса, выдернутого штыря, / проводов, не способных взять выше сиплого до-диеза, / поражения времени перед лицом железа»; «и “до” звучит как временное “от”»; «Пронзительный, резкий крик / страшней, кошмарнее ре-диеза / алмаза, режущего стекло, / пересекает небо».

Исследование нетрадиционных метафор, лексических новообразований, особенностей построения синтаксических конструкций,

трансформации значений цвета, света и звуковых ассоциаций в стихотворениях Бродского дает возможность представить поэтический мир автора во всем многообразии смысловых и грамматических значений и связей. Вместе с тем чрезвычайно важным для изучения поэтики Бродского является анализ отдельных произведений, последовательное восстановление замысла поэта относительно того или иного стихотворения, описание способов реализации мыслей и чувств на уровне текста.

### **Выводы по третьей главе**

В поэзии Бродского представление о поэтической речи складывалось под воздействием биографических фактов и восприятия своего творчества в эмиграции.

Цвет и свет в поэзии Бродского имеют большое значение. Сопряженность цвета с эмоциями по принципу «цвет – чувство» выражается в поэтическом творчестве через существующие устойчивые ассоциации: красный – тревога, страсть; черный – страх, горе; зеленый – покой, надежда.

Категориальная палитра Бродского включает только основные цвета: синий, зеленый, желтый, красный, коричневый, черный, белый. В стихотворениях Бродского эмиграционного периода практически не встречается ни бежевого, ни оранжевого, ни малинового, ни фиолетового, ни салатного цветов.

С течением времени отношение поэта к цветам, обладающим символическим значением, существенно трансформировалось, и эти трансформации были, прежде всего, связаны с мировоззрением Бродского. В стихотворениях Бродского начинает настойчиво проявляться желание избавиться от буйства красок, стереть их даже из своей памяти. Наиболее интенсивно данный процесс развивался на рубеже 80-х годов, когда в поэзии Бродского наступает перелом: цвета постепенно утрачивают духовное содержание, материализуются. Зеленый цвет из символа жизни превращается в бытовую характеристику предмета.

Темнота как основа мироощущения, как утрата способности к световосприятию присутствует в стихотворениях Бродского на протяжении всего его творчества в эмиграции.

В поэзии Бродского звуки обладают важным характеризующим значением и часто приобретают символический смысл, выступая в качестве носителей определенных мировоззренческих и идеологических ценностей.

В системе звуковых символических значений поэта особое место занимают удары колокола. В раннем творчестве при описании ударов колоколов Бродский использовал эмоционально-нейтральные языковые средства: «гул колоколов», «гром колоколов», «колокольный звук», «колокольный звон», «колокол гудит», «колокол бьет». В эмиграции колокольный звон в поэзии Бродского приобретает пренебрежительно-раздражающее значение, поэт описывает его в виде «бренчания», или «дребезга», или как тишину, наступающую после того, как отгремели удары колокола.

Символическим значением в поэзии Бродского обладают звуки шагов. Юношеские представления поэта о «музыке шагов», о том, что его «шаги на целый мир звучат», в эмиграции существенно изменились: одиноко звучащие шаги ассоциируются у Бродского с бесцельно делящейся жизнью, в которой ничего, кроме этих «грузных шагов», не услышать.

«Нечленораздельный вопль» является следствием беспомощности и бессилия поэта «справиться с воздухом», а потому ничем не отличается от «крика молчания», с которого Бродский начал свое творчество в эмиграции.

С помощью образов «нот», «голосов птиц», «механических звуков», «песен» и «речи» Бродский раскрывает свои представления о поэтическом творчестве. При использовании в стихотворениях нот поэт не только воспроизводит их звучание, но и наделяет их определенным смысловым значением.

Свою «настоящую» жизнь Бродский расценивал иначе через образ вращающегося «в искусственном вакууме пропеллера».

## Заключение

В ходе проведенного исследования мы пришли к следующим выводам.

Культурные явления, которые возникают в обществе, всегда будут отражением происходящего жизни людей. Так и Иосиф Бродский явился человеком, который явился символом этого «потерянного поколения». Его поэзия воплощает в себе ту самую эклектичность восприятия окружающего мира. Это объясняет его постоянное обращение к разным поэтическим стилям и литературным традициям в своем творчестве. Он использует в своей поэзии различные пласты чужих культур, пытаясь быть понятым, говорит на разных языках.

Бродский, также как и остальные люди поколения XX века, потерял, и пытается найти опору в жизни. Его не менее страшит будущее, он также одинок и отчужден от общества. Поэзия Бродского становится зеркалом, в котором отражены все страхи, тревоги и надежды «потерянного поколения». Однако его творчество более ценно тем, что он находит выход из этой тьмы. Творчество является единственным оправданием и целью человеческой жизни. Оно - единственный выход для затерявшегося человека. В творчестве человек обретает свободу самореализации.

Иосиф Бродский стал не только символом времени, но и привнес многое в русскую культуру и литературу конца XX века. Он явился новатором в литературе, и первооткрывателем новой поэтической традиции в поэзии. Более того, его творчество стало огромным влияющим фактором на сознание людей. Многие сейчас обращаются к его поэзии, чтобы разрешить для себя жизненно важные вопросы.

Мы убедились в том, что Иосиф Бродский действительно разделяет такие понятия как родина и советское государство. И в его творчестве звучат две отличающиеся друг от друга темы: тема Отечества и тема Империи. Причем, при раскрытии второй темы, Бродский прибегает к методу обобщения, и зачастую она раскрывается через образы Римской империи. В

поэтическом мире Бродского присутствует некая оппозиция: Третий Рим и Отечество. Необходимо подчеркнуть, что Родина у Бродского не социальное понятие, а особое - ни страна, ни государство, ни нация.

Кроме того, мы заметили, что состояние отчуждения, свойственное поэту, привело к изменению традиционной трактовки темы «поэт и толпа», но не исключило родовых чувств. И увидели тесную связь позиции отчуждения с темой «ухода от людей» и темой одиночества - одной из лейтмотивных в творчестве Бродского, которая, в свою очередь, включает в себя мотив потерь и исчезновений. Феномен отчуждения, рассматриваемый нами в качестве определенной мировоззренческой установки, реализуемой в художественной стратегии организации поэтического пространства в поэзии И. Бродского, становится искусством преобразования самого способа бытия «я» относительно реальности, то есть самым способом создания эстетически завершенного мира. Отчуждение представляет собой моделирование средствами поэтического языка выхода из границ повседневной реальности, а также творение особых, внеповседневных пространств пребывания отчужденного состояния сознания и языка.

И.Бродский говорил, что «история не стоит», полагая, что человек не меняется в истории, при видимой перемене эпох, с «переменной империй».

Биографические «факты» являются здесь материалом для построения структуры особого типа, захватывающей разные сферы деятельности (собственно художественные тексты, синхронные и ретроспективные непоэтические автометаописания).

Характерным для Бродского, как для представителя своей эпохи, является трагедийное восприятие мира.

Для раннего Бродского характерны темы, связанные с динамикой: движение, дорога, борьба (в том числе за человеческое достоинство), надежда на то, что лучшее - впереди.

Поэтический мир Бродского как бы застывает: начинают преобладать темы конца, тупика, пустоты, немоты, одиночества, бессмысленности всякой деятельности.

Поэт на протяжении своего творчества довольно часто обращался к античности. Она присутствует в современной жизни, например в архитектуре Петербурга, носящей на себе следы артиллерийских обстрелов, или в виде безмолвного бюста в «безлюдной галерее», но и сама античность выводит современное во вневременной план.

Таким образом, наложение двух временных пластов приводит к возникновению мотивов «гнилости», пошлости, подлости всякой империи, империи вообще, похожести всех империй друг на друга.

Мотив преодоления окраин, границы мира у Бродского можно понимать и как переход из познанного реального мира в непознаваемый, потусторонний мир, куда струится лунная дорога.

Поэт много размышляет и пишет о смерти. Как отметил в своём пронизательном эссе, посвященном творчеству Бродского, выдающийся польский поэт Чеслав Милош, основной темой поэзии Бродского является любовь и смерть. Однако у Бродского мы не найдём любовной лирики в традиционном смысле, когда стихи являются непосредственным выражением любовного переживания. Любовь оказывается чем-то хрупким, эфемерным, почти нереальным.

Тема времени, вернее, метафизика времени, по вполне обоснованному признанию критики, является центральной в творчестве Бродского. Поэт будто ведет ежесекундный счет времени, отражая его в вещах и предметных символах (цикл «Посвящается стулу» (1987) , стихотворения «Примечания папоротника» (1989).

Главные «переменные» Времени - это прошлое, настоящее и будущее. Выступающие в его поэзии как герои, активные действующие лица. И он постоянно повторяет, что для человека всегда его прошлое является его настоящим, и предопределяет будущее.

В поэзии Бродского представление о поэтической речи складывалось под воздействием биографических фактов и восприятия своего творчества в эмиграции.

Исследование нетрадиционных метафор, трансформации значений цвета, света и звуковых ассоциаций в стихотворениях Бродского дает возможность представить поэтический мир автора во всем многообразии смысловых и грамматических значений и связей.

Цвет и свет в поэзии Бродского имеют большое значение. Сопряженность цвета с эмоциями по принципу «цвет – чувство» выражается в поэтическом творчестве через существующие устойчивые ассоциации: красный – тревога, страсть; черный – страх, горе; зеленый – покой, надежда.

Категориальная палитра Бродского включает только основные цвета: синий, зеленый, желтый, красный, коричневый, черный, белый. В стихотворениях Бродского эмиграционного периода практически не встречается ни бежевого, ни оранжевого, ни малинового, ни фиолетового, ни салатного цветов.

Синий цвет в поэзии Бродского – цвет моря или неба, является символом бесконечности, беспредметности, глубины, стремления человеческого духа вырваться за пределы ограничений, приблизиться к постижению вечных истин.

Зеленый цвет – цвет растительности – в поэзии Бродского имеет значение незыблемости, уверенности, добротности и коллективизма.

С течением времени отношение поэта к цветам, обладающим символическим значением, существенно трансформировалось, и эти трансформации были, прежде всего, связаны с мировоззрением Бродского. В стихотворениях Бродского начинает настойчиво проявляться желание избавиться от буйства красок, стереть их даже из своей памяти. Наиболее интенсивно данный процесс развивался на рубеже 80-х годов, когда в поэзии Бродского наступает перелом: цвета постепенно утрачивают духовное

содержание, материализуются. Зеленый цвет из символа жизни превращается в бытовую характеристику предмета.

Темнота как основа мироощущения, как утрата способности к световосприятию присутствует в стихотворениях Бродского на протяжении всего его творчества в эмиграции.

Использование звуков на самых разных уровнях и в самых разных сочетаниях является существенной особенностью поэзии Бродского. Заложенные в звуках ассоциативные значения усиливают многозначность образов, позволяя с помощью меньшего количества средств передавать более объемное содержание.

В поэзии Бродского звуки обладают важным характеризующим значением и часто приобретают символический смысл, выступая в качестве носителей определенных мировоззренческих и идеологических ценностей.

В системе звуковых символических значений поэта особое место занимают удары колокола, звуки шагов,

В раннем творчестве при описании ударов колоколов Бродский использовал эмоционально-нейтральные языковые средства: «гул колоколов», «гром колоколов», «колокольный звук», «колокольный звон», «колокол гудит», «колокол бьет». В эмиграции колокольный звон в поэзии Бродского приобретает пренебрежительно-раздражающее значение, поэт описывает его в виде «бренчания», или «дребезга», или как тишину, наступающую после того, как отгремели удары колокола.

Символическим значением в поэзии Бродского обладают звуки шагов. Юношеские представления поэта о «музыке шагов», о том, что его «шаги на целый мир звучат», в эмиграции существенно изменились: одиноко звучащие шаги ассоциируются у Бродского с бесцельно длящейся жизнью, в которой ничего, кроме этих «грузных шагов», не услышать.

«Нечленораздельный вопль» является следствием беспомощности и бессилия поэта «справиться с воздухом», а потому ничем не отличается от «крика молчания», с которого Бродский начал свое творчество в эмиграции.

С помощью образов «нот», «голосов птиц», «механических звуков», «песен» и «речи» Бродский раскрывает свои представления о поэтическом творчестве. При использовании в стихотворениях нот поэт не только воспроизводит их звучание, но и наделяет их определенным смысловым значением.

Свою «настоящую» жизнь Бродский расценивал иначе через образ вращающегося «в искусственном вакууме пропеллера».

Исследование нетрадиционных метафор, лексических новообразований, особенностей построения синтаксических конструкций, трансформации значений цвета, света и звуковых ассоциаций в стихотворениях Бродского дает возможность представить поэтический мир автора во всем многообразии смысловых и грамматических значений и связей.

В творчестве Бродского мы находим парадоксальное соединение экспериментаторства и традиционности. Во многом его развитие шло наперекор основным тенденциям, действующим как в русской, так и в европейской поэзии.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каримов И. А. Узбекистан на пороге достижения независимости. – Т.: Узбекистан, 2011. – 383 с.
2. Каримов И.А. Концепция дальнейшего углубления демократических реформ и формирования гражданского общества в стране: Доклад на совместном заседании Законодательной палаты и Сената Олий Мажлиса Республики Узбекистан. - Ташкент: Узбекистан, 2010.
3. Каримов И.А. Мировой финансово-экономический кризис, пути и меры по его преодолению в условиях Узбекистана. - Ташкент, 2009.
4. Каримов И.А. Высокая духовность - непобедимая сила. - Ташкент, 2008.
5. Каримов И.А. Наша высшая цель - независимость и процветание Родины, свобода и благополучие народа. - Ташкент, 2000.
6. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение - основа прогресса Узбекистана (Речь на IX-ой сессии Олий Мажлиса Республики Узбекистан, 29 августа 1997 г.) // По пути безопасности и стабильности развития. - Ташкент: Узбекистон, 1998.
7. Каримов И.А. Историческое наследие ученых и мыслителей средневекового Востока, его роль и значение для современной цивилизации» // Выступление Президента Республики Узбекистан на открытии Международной конференции. – Народное слово. – 2014. – 16 мая.
8. Каримов И.А. Узбекистан на пороге XXI века... - Т., 1997
9. Бродский И.А. Избранные стихотворения: 1957-1992. - М., 1994. - 496 с.
10. Бродский И.А. Большая книга интервью /Сост. Я.А. Гордин. - СПб.: Журнал «Звезда». - 1998. - С. 124 - 128.
11. Бродский, И. Интервью с Д. Радышевским / И. Бродский // Московские новости. - 1995. - №50 - С. 21
12. Бродский, И. По ком звонит осыпающаяся колокольня / И. Бродский // Иностранная литература. - 2000. - №5 - С.244-250.

13. Бродский, И.А. Нобелевская лекция [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>
14. Бродский, И.А. Стихотворения. Поэмы / И.А. Бродский. - М.: СЛОВО/SLOVO, 2001. - 720 с.
15. Вайль, П. Пространство как время // Бродский Иосиф. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. [Электронный ресурс]. - М., 1995.
16. Вайль, Петр, Генис, Александр. От мира к Риму // Поэтика Иосифа Бродского. [Текст]: N. Y., 1986.
17. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. - М., 1998. - 328 с.
18. Гаспаров М.Л. Рифма Бродского Гаспаров М.Л. Избранные статьи. - М.: Новое литературное обозрение, 1995. - С. 83 - 92.
19. Генис А. Бродский в Нью-Йорке. - Иностранная литература. - 1997. - №5. - С. 240 - 249.
20. Гордин Я. Дело Бродского Нева. - 1989. - №2. - С. 134 - 166.
21. Гордин Я. Странник Бродский И. Избранное. - М.: Третья волна, 1993. - С. 5 - 18.
22. Ерофеев В. «Поэта далеко заводит речь...». Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. - М.: Сов. писатель, 1990. - С. 216 - 231.
23. Журавлев А.П. Звук и смысл. - М., 1991. - 274 с.
24. Закон Божий. - СПб., 1999. - 723 с.
25. Иванова Н. Вещь и весть: И. Бродский: новые стихи и размышления в прозе Литературная газета. - 1994. - 8 июня. - №23. - С. 4.
26. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм Знамя. - 1998. - №4. - С. 23 - 29.
27. Ильин И.Н. Постмодернизм от истоков до конца столетия. - М.: Интрада, 1998. - 462 с.
28. Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба Ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. - М.: Изд-во Независимая Газета, 1999. - 272 с.

29. Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность: [сб. науч. ст.]. - СПб, 2000. - С. 282-297
30. Ичин К. Бродский и Овидий Литература «Третьей волны». - Самара, 1997. - С. 176 - 188.
31. Кастеллано Ш. Бабочки у Бродского Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. - СПб., 1998. - С. 81 - 86.
32. Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Прологомены к философии творчества И. Бродского. - М.: Университет, 2000. - 335 с.
33. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения: Для студентов-заочников III-IV курсов факультетов русского языка и литературы педагогических институтов. - М.: Просвещение, 1971. - 95 с.
34. Колобаева, Л.А. Связь времен: Иосиф Бродский и Серебряный век русской литературы / Л.А. Колобаева // Вестник московского университета. Сер.9. Филология. - 2002. - №6. - С. 20-39
35. Крепс М. О поэзии И. Бродского. - Ann Arbor, Michigan, 1984. - Режим доступа: <http://www.assoona.ru/BRODSKIJ/> Русская мысль. - 1984. - 14 июня. - С. 10.
36. Лосев Л. На столетие Анны Ахматовой (1989). В сб.: Как работает стихотворение Бродского. - М., НЛЮ. - 2002. - 202 – 222.
37. Лосев, Л. Солженицын и Бродский как соседи / Л. Лосев // Звезда. - 2000. - №4 - С. 93-98
38. Лосев, Лев. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. [Текст]: Издательство «Молодая гвардия», М., 2008.с. – 239
39. Лосев, Лев. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. [Электронный ресурс]. – «Иностранная литература». - 1996. - №5.
40. Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России. <http://www.liter.net/=/Kulle/evolution.htm>
41. Лотмана Ю. о самоописании самосознании культуры [Лотман Ю. 1992е: 267]. Эту разницу в самоопределении поэта заметил также Лев Лосев

42. Малахов, В. Постмодернизм в искусстве [Электронный ресурс]. - Режим доступа:

[http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/filosofiya/POSTMODERNIZM.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/POSTMODERNIZM.html)

43. Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма. - Тарту, 2004 - С. 21–85.